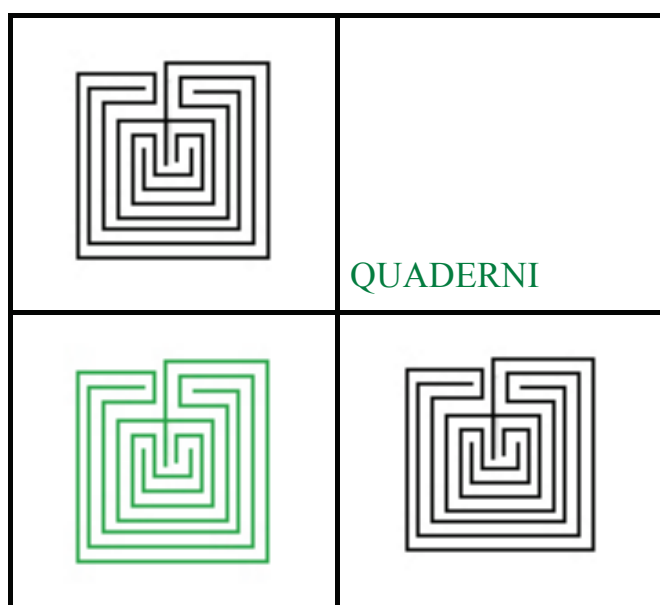


---

# Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità

Volume I - Letteratura

a cura di Alessandro Cassol, Daniele Crivellari,  
Flavia Gherardi, Pietro Taravacci



LABIRINTI 152

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



## Labirinti 152



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Collana Labirinti n. 152  
Direttore: Pietro Taravacci  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© 2013 Dipartimento di Lettere e Filosofia  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751

ISBN 978-88-8443-515-6  
pubblicato online sul sito <http://eprints.biblio.unitn.it/>

FRONTIERE: SOGLIE E INTERAZIONI  
I LINGUAGGI ISPANICI NELLA TRADIZIONE  
E NELLA CONTEMPORANEITÀ

Atti del XXVI Convegno dell'Associazione Ispanisti italiani  
(Trento, 27-30 ottobre 2010)

Volume I - Letteratura

a cura di

Alessandro Cassol, Daniele Crivellari  
Flavia Gherardi, Pietro Taravacci

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)  
*Università degli Studi di Trento*

Andrea Comboni  
*Università degli Studi di Trento*

Augusto Guarino  
*Università degli Studi di Napoli, L'Orientale*

José María Pozuelo Yvancos  
*Universidad de Murcia*

Claudio Rodríguez Fernández  
*Universidad de Santiago de Compostela*

Paolo Tamassia  
*Università degli Studi di Trento*

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

## SOMMARIO

LAVINIA BARONE, La sintesi del tragico e del comico nelle funzioni drammatiche del <i>gracioso</i> calderoniano	9
PAOLA BELLOMI, Processi comunicativi in <i>Paisajes después de la batalla</i> (1982) di Juan Goytisolo	25
NATALIA CANCELLIERI, <i>Frammenti di un discorso amoroso</i> . Il saggio letterario come genere autobiografico in alcune scrittrici spagnole contemporanee	39
SOFIA CANTALAPIEDRA, El teatro de la Edad de Oro entre dos siglos: la crítica de Leopoldo Alas "Clarín"	55
FEDERICA CAPPELLI, Oltre la picaresca: frontiera di generi nel <i>Marcos de Obregón</i> di Vicente Espinel	73
LUIGI CONTADINI, Voci dal carcere in Dulce Chacón e Marcos Ana	89
DANIELE CRIVELLARI, A propósito de la segmentación de la comedia áurea: algunas observaciones sobre las fronteras entre lo métrico y lo espacial	101
MARIA-TERESA DE PIERI, Il limite valicato tra platea e scena: <i>En attendant Godot</i> di Samuel Beckett e <i>Ñaque</i> di José Sanchis Sinisterra	117
ENRICO DI PASTENA, Las fronteras desdibujadas: <i>Hamelin</i> , de Juan Mayorga	135
ELSA RITA DOS SANTOS, Na fronteira entre ficção e historiografia: o tempo de mediação	157
EMILY FAUSCIANA, La rivisitazione di un mito letterario: la "otra" <i>Celestina</i> di Alfonso Sastre	167
JOSÉ MANUEL ALONSO FEITO, Miguel Mihura en el umbral del nuevo humorismo	181

GIADA FERRANTE, Luciano Francisco Comella e l'ideologia neoclassica: <i>La fingida enferma por amor</i>	199
GIOVANNA FIORDALISO, <i>Varia fortuna del Soldado Píndaro</i> di Gonzalo de Céspedes y Meneses: un incrocio di modelli narrativi	211
MANUELA FOX, La crónica dramática de asunto histórico en el teatro español del siglo XX	227
MARTA GALIÑALES GALLÉN, ¿Camillero pasa la frontera?: <i>El ladrón de meriendas</i>	241
ANTONELLA GALLO, La <i>jácara dramática</i> nella seconda metà del Seicento: un ibrido generico <i>sub specie ludi</i>	255
AVIVA GARRIBBA, El compromiso civil cruza las fronteras: la imitación de <i>Italia mia</i> de Enrique Garcés, traductor del <i>Canzoniere</i>	269
FLAVIA GHERARDI, Alle soglie del romanzo: la <i>Segunda parte de la Diana</i> (1563) di Alonso Pérez e il fenomeno delle 'continuazioni'	287
MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI, Frontiere di generi e di scritture: la narrativa "minore" di Juan José Millás	299
MARIA DA GRAÇA GOMES DE PINA, Atravessar as fronteiras do solipsismo	307
FRANCESCA LEONETTI, Las <i>crónicas de Indias</i> : fronteras de espacios y confluencia de géneros	319
ILARIA LORO, Da <i>Mexicayotl</i> a <i>Novelas ejemplares de Cíbola</i> . La trasformazione di un'opera attraverso i confini temporali e culturali	333
GIOVANNA MINARDI, <i>Cartucho</i> di Nellie Campobello: un testo sincopato	347
DANIELA NATALE, Juan Goytisolo saggista: questioni di frontiera	363



RAFFAELLA NENCINI, Per soglie e per frontiere. La rappresentazione dello spazio urbano in <i>Nada</i> , di Carmen Laforet	373
GIUSEPPINA NOTARO, Carlos Semprún Maura e la vita come frontiera	381
DONATELLA PINI, Il guado, simbolo inquietante in un racconto di Sender	391
ASSUNTA POLIZZI, Frontiere di generi: Galdós tra romanzo e teatro	401
MICHELE PORCIELLO, Una proposta di dialogo fra culture: la filosofia interculturale di Raúl Fornet-Betancourt	415
ISABELLA PROIA, Supervivencias gallegas en la lengua poética de fray Diego de Valencia de León	435
INES RAVASINI, Suggestioni piscatorie a teatro: il <i>Golfo de las Sirenas</i> di Calderón de la Barca	445
ILARIA RESTA, Fronteras entre arte y vida: el poder de la palabra en el metateatro cervantino	461
MARIA ROSSO, Feijoo y las fronteras del saber	473
MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ, El “relato real” de Javier Cercas: la sutil frontera entre ficción y realidad	487
ANTONELLA RUSSO, Disfide e dissoluzioni: romanzo e forme brevi nella narrativa di Juan José Millás	499
MARIA CATERINA RUTA, L’orizzonte di Cervantes	519
OANA ANDREIA SAMBRIAN, Deformar con la palabra: la mistificación de la imagen de Segismundo Bátorhy en el teatro mediante los relatos de Alfonso Carrillo	541
ELISABETTA SARMATI, Per una “poetica dello spazio”: la frontiera della <i>ventana</i> in <i>Entre visillos</i> di Carmen Martín Gaité	555

ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO, I confini dell'infanzia: i <i>Recuerdos de niñez y de mocedad</i> di Miguel de Unamuno	571
SELENA SIMONATTI, Damasio, Antonio y la 'limpieza de la lengua': la conciencia política de Damasio de Frías	581
SIMONE TRECCA, Migrazioni di senso tra testo, scena e platea, attraverso le arti visive: due esempi dal teatro di Buero Vallejo	597
DEBORA VACCARI, Una comedia de frontera: <i>El bastardo de Ceuta</i> de Juan Grajales	615

La sintesi del tragico e del comico nelle funzioni drammatiche  
del *gracioso* calderoniano

Lavinia Barone  
(Università degli Studi di Palermo)

Il complesso contesto politico, economico, sociale e culturale nel quale s'inserisce l'attività teatrale di Pedro Calderón de la Barca, è caratterizzato da mutamenti epocali che hanno coinvolto molteplici ambiti della società in cui il drammaturgo ha vissuto ed operato<sup>1</sup>. Le nuove generazioni di artisti che si affacciavano sulla scena del secolo XVII, vivevano un senso di profondo disorientamento e di incertezza che ha finito con il determinare un rapporto conflittuale con l'immobilismo normativo propugnato dai loro predecessori e da questi ereditato<sup>2</sup>.

I principi estetici rinascimentali, infatti, nati dall'orgogliosa consapevolezza, da parte degli intellettuali, di rappresentare un mondo ordinato ed armonico, alieno da deformità e da contrasti violenti, non erano ormai in grado di riflettere quella che andava sempre di più delineandosi come una nuova realtà storica irreversibilmente mutata<sup>3</sup>. All'origine della crisi epocale che affliggeva l'uomo barocco, e ne faceva una creatura lacerata da scissioni divenute oramai insanabili, si riscontra la rottura di quell'unità epistemica rinascimentale che aveva cominciato a sgretolarsi conseguentemente alla perdita dell'eurocentrismo geografico e culturale, nonché al senso di profonda perdita della centralità, un tempo indiscussa, soprattutto nell'ambito specifico della realtà politica, culturale, sociale ed economica della Spagna, in seguito al crollo dell'invincibile autorità fino ad allora detenuta dalla monarchia asburgica<sup>4</sup>.

Lo scetticismo epocale che ha coinvolto la società nel secolo XVII era, inoltre, inasprito dalla percezione di una profonda rottura della secolare unità che aveva caratterizzato il corpo monolitico della Chiesa, sì da preservarne l'autorità presso i fedeli nel corso dei secoli. La crisi dirompente dell'imperialismo spagnolo, la per-

---

<sup>1</sup> Alcalá-Zamora, Belenguer 2001

<sup>2</sup> Sypher 1968: 89-112.

<sup>3</sup> Maravall 1980: 91-170.

<sup>4</sup> Rodríguez Casado 1955.

cezione della decadenza, il crollo delle certezze secolari che avevano tutelato l'incolumità del glorioso passato europeo e, insieme a tutto ciò, il dogmatismo del sistema culturale controriformato, ormai votato alla chiusura intransigente e al ripiegamento su se stesso, erano fattori epocali e culturali ben presenti nella coscienza tormentata degli intellettuali più consapevoli, scissi e dilaniati dal sentimento di lealtà alle ortodossie sia laiche che ecclesiastiche. La percezione del drammatico momento storico ha costituito, di conseguenza, non solo il motore della crisi che ha determinato un profondo senso di *desengaño*, ma anche il contesto problematico all'interno del quale si sono radicate tanto la riflessione critica quanto la produzione artistica dell'epoca<sup>5</sup>.

La Controriforma e la filosofia della Seconda Scolastica contribuivano, inoltre, a diffondere il senso drammatico della vanità e della transitorietà dell'esistenza terrena, facendo della precarietà umana uno stimolo alla riflessione, all'atteggiamento meditativo, alla considerazione della propria esistenza sulla terra come un momento di transito illusorio ed insidioso, che andava superato adottando una prospettiva ultraterrena che consentisse l'aspirazione alla sola esistenza dotata di valori eterni ed immutabili, quella concessa dalla grazia divina quale ricompensa per la costanza del giusto che aveva scelto di *obrar bien* e aveva rinunciato alle vane promesse del male<sup>6</sup>.

Il destino dell'uomo, il libero arbitrio, la capacità di autodeterminazione e, d'altra parte, un approccio empiristico all'esistenza, il crollo delle certezze un tempo ritenute infallibili, erano tutte questioni che contraddistinguevano il dramma dell'uomo barocco e ne trasfiguravano l'esistenza in una scenografia di apparenze ingannevoli, in una fitta trama di vicende e personaggi che confondevano il confine labile tra la vita e la finzione. Si affermava, quindi, una visione teatrale dell'universo intero che condizionava ogni forma di azione e di comunicazione umana.

Facendo riferimento alle riflessioni teoriche di Severo Sarduy, è possibile riscontrare un'unità epistemica che governa tanto i principi scientifici elaborati dal sistema culturale di un'epoca storica, quanto la struttura che caratterizza l'impianto simbolico, retorico e ideologico delle opere letterarie coeve<sup>7</sup>. Anche la *Weltanschauung*

---

<sup>5</sup> Cancelliere 2001.

<sup>6</sup> Rodríguez de la Flor 1999.

<sup>7</sup> Sarduy 1975.

scientifica avvia, dunque, a nuove problematicità ideologiche, dal momento che, mentre la teoria copernicana dell'universo postulava l'idea di un Cosmo perfetto e circoscritto nella finitezza della sua circolarità, incolume dal pericolo insito nell'irruzione dell'inaspettato e del sorprendente – elementi che saranno, al contrario, prediletti dalla poetica barocca legata alla meraviglia – l'ellisse di Keplero comportava, invece, una proliferazione di centri e, di conseguenza, una sorta di potenziale multiprospettivismo, derivante dalla moltiplicazione *ad infinitum* dei possibili punti di vista<sup>8</sup>. A tal proposito, sostiene Sarduy che

come il Sole, la Terra e le sfere concentriche nel loro movimento rotatorio, e poi le stelle fisse, sono classificati nel Cosmo secondo la loro posizione – così pure la prospettiva cataloga le figure e le classi per ordine di grandezza e di relazioni, nella profondità fittizia della tela; il suo potere di distribuzione è quello di una gerarchia delle funzioni<sup>9</sup>.

Uno degli elementi più importanti della transizione dall'episteme rinascimentale a quella barocca è costituito, come è noto, dal superamento dell'unitarietà prospettica e dalla conseguente dilatazione del punto di vista, in una dimensione narrativa che si va costituendo attraverso le modalità espressive caratterizzate da una articolazione molteplice<sup>10</sup>.

Quanto all'origine epistemica che giustificava l'esplosione del piano dell'espressione nelle Arti, essa risiedeva nell'irruzione del principio di un dinamismo vitale di quelle stesse forme, dapprima imprigionate per effetto di una rigidità normativa di cui si intendeva operare un netto superamento. Il potenziamento estremo delle modalità espressive che il linguaggio poetico barocco teorizzava e metteva in pratica, sviluppava un imponente fenomeno d'ipertrofia retorica le cui logiche sono state ignorate e sminuite per secoli e, di conseguenza, non hanno goduto di una corretta interpretazione che ne motivasse l'esistenza<sup>11</sup>. Le peculiarità che hanno caratterizzato, nel tempo, gli sviluppi formali del Barocco spagnolo, da un lato sono direttamente ricollegabili alle istanze poetiche italiane sviluppatesi nel corso del Rinascimento, dall'altro se ne riconosce l'ori-

---

<sup>8</sup> Bucciantini 2003.

<sup>9</sup> Sarduy 1975: 34.

<sup>10</sup> Cancelliere 2005: 23-24.

<sup>11</sup> Orozco Díaz 1988: 27-28.

gine a partire da veri e propri manierismi del petrarchismo dal quale discendevano e di cui rappresentavano un'importante evoluzione<sup>12</sup>.

Come ha già osservato Bachtin, sono proprio le epoche segnate da profondi mutamenti e sconvolgimenti a costituire i terreni più fertili nei quali può attecchire e diffondersi il germe dell'antico genere serio-comico, conosciuto presso i greci con il termine *σπουδαιογέλοιοι*. Pur comprendendo un ventaglio di tipologie letterarie molto vario, il serio-comico abbracciava tutti quei generi (come la satira menippea e il dialogo socratico) accomunati da caratteristiche quali il riferimento alle tradizioni popolari, l'assenza da ogni distacco idealizzante e riverente che guardasse alla tradizione come ad un tesoro di fondamenti estetici e morali infallibili, immutabili ed eternamente validi, sostituito piuttosto dalla scelta consapevole di affidare la creazione letteraria ai principi vitali della libera invenzione e del libero discernimento critico.

Sul piano espressivo, questo comportava, innanzitutto, l'introduzione di una varietà di stili, nonché la mescolanza di un discorso prosastico e poetico e l'inserimento del registro colloquiale, fattori che determinavano la rottura del linguaggio monolitico e monocorde dell'ufficialità, e l'esplosione dirompente della pluralità di voci narranti<sup>13</sup>. È per questo che – come sostiene Ponzio – «alla parola monologica, all'ingenua integrità e sicurezza dell'autocoscienza dei generi alti e seri si contrappone [...] la dialogicità intrinseca della parola, che viene ad assumere un ruolo decisivo, vitale per il personaggio»<sup>14</sup>.

Di conseguenza, la verità univoca, ortodossa e immutabile cedeva il passo, nella Spagna del XVII secolo, al confronto tra le voci, al relativismo dei punti di vista, al moltiplicarsi delle prospettive, al superamento del confine. Al monologismo ufficiale, che aveva dimostrato la debolezza del proprio immobilismo, incapace di evolversi e di adeguarsi all'inevitabile metamorfosi degli uomini e delle epoche, succedeva, così, il dinamismo della polifonia, la duttilità della parola, il dubbio che sgretola l'autoritarismo, di cui si mostravano i limiti e la parzialità, recuperando il relativismo di cui si erano fatti interpreti al meglio, nella teoresi filosofica e nell'uso del linguaggio, i sofisti e gli scettici. Stando a questa lo-

<sup>12</sup> Orozco Diaz 1988: 44-49.

<sup>13</sup> Bachtin 1968: 139-159.

<sup>14</sup> Ponzio 1980: 119.

gica, se il tono serio ha da sempre contraddistinto la veste rispettabile della tradizione, difesa e diffusa come verità suprema e infallibile, il comico si è imposto, invece, come una delle poche armi in grado di scalfirla, attraverso l'ironia dissacrante di cui si serve per metterne in evidenza i limiti, l'inganno talvolta, le costruzioni illusorie. È il regno multiforme del Carnevale, la dinamica beffarda del riso. La pulsione verso la liberazione e l'emancipazione nei confronti delle gerarchie e dei valori dominanti si esprime, da un lato, attraverso forme specifiche di linguaggio verbale e mimico-gestuale, dall'altro attraverso il principio del ribaltamento, ovvero la logica del mondo alla rovescia, da cui si originano la sovversione e la parodia. È lo stesso Bachtin a ribadire più volte come

il comportamento, il gesto e la parola dell'uomo si liberano dal potere della posizione gerarchica (di ceto, di censo, di età, di proprietà), che li determinava completamente nella vita extracarnevesca, e perciò divengono eccentrici, inopportuni da punto di vista della logica della normale vita extracarnevesca<sup>15</sup>.

Gli aspetti bassi, triviali di questa tradizione popolare traducono una visione del mondo improntata su un esplicito materialismo che si contrappone, con fermezza, all'astrazione idealistica che caratterizza, al contrario, la scala dei valori ufficiali promossa e garantita dalla società. Le modalità del comico – in base al quale, da sempre, si sono organizzati i riti delle festività popolari – rendono possibile un'importante emancipazione nei confronti tanto del dogmatismo religioso quanto dell'ufficialità istituzionale o sociale, contribuendo alla nuova caratterizzazione del teatro che eredita quelle ritualità festive incentrate sulla partecipazione collettiva ed improntate sia sulla centralità dell'elemento ludico che sulla momentanea sospensione delle gerarchie dominanti<sup>16</sup>.

È in virtù di quello che chiamiamo "realismo grottesco" – la cui peculiarità è individuata da Bachtin nell'abbassamento, vale a dire «il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale e astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità» – che gli aspetti materiali e corporei, centrali nella tradizione comica della collettività popolare, si fanno principio universale e positivo<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Bachtin 1968: 160.

<sup>16</sup> Hernández-Araico 1986: 13-15.

<sup>17</sup> Bachtin 2001: 25.

Accanto al relativismo e all'ambivalenza, che rendono possibile la sovversione delle gerarchie immobili sulle quali si basa la cultura ufficiale di cui si fanno garanti le istituzioni, Bachtin segnala, da una parte, la centralità del principio dell'abbassamento, in virtù del quale si deformano e si ribaltano la rigidità ed il conformismo della norma prestabilita e, dall'altra, l'importanza del dialogismo, per mezzo del quale si verifica un'apertura incondizionata alla molteplicità di voci, prospettive e punti di vista. Così come sui carri carnevaleschi sfilavano i fantocci di cui la società si burlava e le maschere dietro cui la verità poteva celarsi, allo stesso modo, sul palcoscenico dei *corrales* e dei teatri di corte, il *gracioso* metteva in scena la metafora della vita che si fa peripezia e teatro. Ma in questa trasposizione drammaturgica non è da sottovalutare l'ascesa di una borghesia popolare lavoratrice ed attiva e, dunque, la nuova codificazione sociale e teatrale di un personaggio basilare nelle dinamiche della Comedia Nueva, precedentemente affidato all'estro dei giullari di corte o agli istrioni delle Giullarie.

L'idea del *theatrum mundi*<sup>18</sup> – cui si è accennato poc'anzi – giunge a Calderón da una lunga tradizione classica e medievale<sup>19</sup> ma è, tuttavia, nei suoi drammi che essa raggiunge forse l'apice delle sue possibilità espressive<sup>20</sup>, incarnandosi, in particolare, nelle molteplici funzioni drammatiche di cui il *gracioso* può farsi carico, nel momento in cui la costruzione di questo personaggio abbandona la tradizione che, per secoli, ha confinato i suoi predecessori nei territori della comicità e si prepara, invece, ad esplorare anche i territori – apparentemente antitetici – del tragico. La codificazione della figura del *gracioso* come personaggio essenziale nell'economia delle convenzioni drammatiche che regolano la struttura del teatro aureo spagnolo, infatti, è anche il risultato di un complesso processo di rielaborazione e trasformazione del repertorio letterario e drammatico, rintracciabile all'interno della tradizione culturale occidentale, nonché di riflessione sulle dinamiche che regolano la piena maturazione dell'estetica barocca.

In disaccordo con i presupposti propugnati dal Rinascimento, la precettistica teatrale dei Secoli d'Oro in Spagna rifiuta l'immobilismo della *poetica perennis* formulata dagli umanisti sulla base dei precetti mutuati dall'antichità classica e difende, piuttosto,

---

<sup>18</sup> Ritter 1952.

<sup>19</sup> Un topos ampiamente studiato da Jacquot 1957: 341-372.

<sup>20</sup> Andrés 2004: 76.



l'utilizzo di una normativa empirica, d'accordo con la tutela del principio di libertà creativa che, rinunciando all'idealismo di una rappresentazione astratta della realtà, verte invece sulla resa fedele dei suoi aspetti empirici. Lo strumento privilegiato al quale l'artista barocco si affida è, quindi, una nuova costruzione del verosimile basata sull'attenta osservazione della realtà nei suoi aspetti apparentemente contraddittori, quali la varietà, la molteplicità di forme composite, il profondo dualismo che condiziona l'esistenza umana e la cui rappresentazione abbraccerà, a partire da questo momento, anche quegli aspetti come l'ibrido, il mostruoso e il deforme, volutamente emarginati, nell'universo estetico rinascimentale, oltre il confine discriminante dell'armonia, della bellezza, dell'equilibrio e della simmetria.

Il superamento della frontiera tra comico e tragico, ed il conseguente annullamento della rigida contrapposizione dei generi teatrali tradizionali, a favore di una nuova concezione dinamica dell'azione drammatica, sono, dunque, alla base della nascita e dell'evoluzione della *Comedia Nueva* spagnola, e trovano ampia rappresentazione nei celebri versi dell'*Arte Nuevo* di Lope che difendono un teatro nel quale il principio della coesistenza non si manifesta solo come presenza contemporanea di tutti gli strati sociali (seppur gerarchicamente separati), ma si erge come uno dei pilastri della drammaturgia, perché in essa si esprime quel principio di commistione e di *varietas*, tanto caro alla nuova estetica barocca, che trionfa sulle scene, anche dal punto di vista economico e imprenditoriale, ostentando il proprio carattere spurio attraverso una concezione strutturale del dramma che abbraccia ogni aspetto dell'esistenza<sup>21</sup>.

Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho.  
Buen ejemplo nos da naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza.

(vv. 174-180)

La natura *fronteriza* del *gracioso* si rivela nella sua capacità di muoversi, in maniera autonoma, lungo il confine che separa, non

---

<sup>21</sup> Antonucci 2011: 99-118.

sempre nettamente, il tragico dal comico, la realtà dalla finzione, la verità dall'inganno, e si esprime attraverso il ricorso ad una serie di modalità espressive finalizzate alla rottura dell'illusione scenica. È il caso dell'a parte, espediente grazie al quale il *gracioso*, pur restando all'interno dell'universo della rappresentazione, si apre un varco nella dimensione dello spettatore e assume una funzione mediatrice – secondo l'interpretazione di Ruiz Ramón<sup>22</sup> – tale da permettere non solo la comunicazione tra il mondo della finzione e quello della realtà, ma anche la riflessione sulle frequenti corrispondenze tra essi, denunciandone gli inganni, svelandone i meccanismi e mettendo in guardia dagli improvvisi mutamenti della fortuna.

Due to his unique position, often as spectator of the same drama he helps to represent, moreover, the *gracioso* serves as the intermediary between the real-life public and the depicted world of the stage community, thereby enhancing the vestiges of the ritual and communal experience inherent in the “carnavalesque” spirit and structure of the *comedia*<sup>23</sup>.

Queste modalità di costruzione del personaggio, pur centrandosi nell'ambito della drammaturgia, traducono sulla scena un fenomeno ampiamente diffuso nella cultura dell'epoca e sintetizzato da Bonito Oliva nella teorizzazione della cosiddetta “ideologia del traditore”<sup>24</sup>. L'assunzione di un atteggiamento dissociato rispetto alla realtà, che si serve dell'ironia quale strumento per eccellenza attraverso cui il *gracioso* si confronta con gli altri personaggi ed esprime la sua personale attitudine nei confronti dell'esistenza e del sistema al cui interno egli vive, corrisponde alla consapevolezza, da parte dell'artista, di operare scardinando e manipolando un repertorio di modalità espressive già date, consolidate ormai dalla consuetudine e dalla pratica che ne hanno fatto, quindi, delle forme codificate. È una presa di distanza fortemente critica che l'ironia traduce in un ampio ventaglio di strumenti retorici che va dal paradosso alla parodia, con tutte le conseguenze che drammaturgicamente questo comporta.

La prospettiva e il distacco ironico adottati dal “traditore” teorizzato da Benito Oliva, rimandano al principio del punto di vista

<sup>22</sup> Ruiz Ramón 2005: 203-224.

<sup>23</sup> Soufas 1990: 316.

<sup>24</sup> Bonito Oliva 1977: 19-24.

dello *Sprecher*, il “dicitore”, una figura adoperata spesso dai pittori manieristi e rivolta lateralmente in modo da comunicare, attraverso il gesto e lo sguardo, con lo spettatore.

Si ha un perenne passaggio, senza soluzione di continuità, da un mondo all'altro, dal mondo del dipinto o della situazione teatrale sul palcoscenico, al mondo esterno. Lo *Sprecher* sollecita l'osservatore, a volte lo assale addirittura [...], e lo coinvolge in uno spazio introspettivo, che è del tutto diverso dallo spazio estetico<sup>25</sup>.

Tanto nello sguardo del *gracioso* calderoniano, quanto in quello del dicitore teorizzato da Sypher, si intravede, pertanto, non solo un atteggiamento dissacrante nei confronti dell'ufficialità e delle convenzioni sociali, artistiche e drammatiche, ma anche un punto di vista ironico e smascheratore mediante il quale, allo spettatore, si indica una nuova prospettiva attraverso cui osservare, da un'ottica differente, le vicende rappresentate sulla scena o all'interno del quadro. Si possono citare, a tal proposito, alcuni versi mediante i quali Clarín sintetizza la metafora della vita che si fa teatro e la applica ironicamente alla vicenda di Segismundo, affermando:

¿Si es costumbre en este reino  
prender uno cada día  
y hacerle príncipe, y luego  
volverle a la torre? Sí,  
pues cada día lo veo:  
fuerza es hacer mi papel»

(III, 2243-48).

Il *gracioso*, che sta rompendo l'illusione scenica della rappresentazione mediante l'espedito scenico dell'a parte, si defila per un momento dall'azione e, chiamando in causa lo spettatore, nel momento in cui lo invita a riflettere sulle dinamiche della vicenda che si sta inscenando, “tradisce” le regole della finzione e ne rivela i meccanismi ingannevoli. Non è, infatti, un caso, che Calderón abbia scelto di connotare il discorso di Clarín utilizzando il termine *papel*, perché è proprio in virtù di questa scelta linguistica che il personaggio si propone quale figura di mediazione fra la rappresentazione ed il pubblico, e lo fa utilizzando un topos – quello del *theatrum mundi* – che si richiama alla metafora drammatica più

---

<sup>25</sup> Sypher 1968: 166-167.

importante dell'intera pièce, la vita terrena come esperienza illusoria paragonabile all'incoscienza del sogno.

Se si analizzano le modalità d'inserimento della figura di Clarín ne *La vida es sueño*, si evince come Calderón abbia sfruttato al massimo le possibilità drammatiche insite nella costruzione polifunzionale di questo personaggio *proteico* – come lo ha definito Lauer<sup>26</sup> – il quale, pur rispondendo, in un primo momento, alle convenzioni teatrali inerenti all'elaborazione del *gracioso*, subisce tuttavia un processo di conversione in agente tragico dell'azione. Se si tiene conto del fattore fondamentale costituito dall'orizzonte delle aspettative (messo in evidenza da Vitse)<sup>27</sup>, si può affermare che la coesistenza dell'elemento tragico e di quello comico in una pièce quale *La vida es sueño* non altera la prospettiva globale dell'opera che trascende, quindi, gli elementi risibili e mantiene inalterato il sentimento tragico provocato nello spettatore<sup>28</sup>. Se, dunque, nelle *comedias* si assiste a quello che Arellano definisce una generalizzazione dell'agente comico<sup>29</sup>, altrove, al contrario, il *gracioso* non solo resta pressoché l'unico detentore della comicità, ma è anche in grado di abbandonare la consueta veste risibile e convertirsi in un agente tragico dal forte valore simbolico, poiché in questa sua evoluzione è possibile rintracciare un'importante chiave di lettura dell'opera.

La funzione *donairosa* di Clarín è, infatti, costruita a partire dalle molteplici declinazioni della comicità previste dalle convenzioni teatrali dell'epoca. Accanto alla sua caratterizzazione come personaggio codardo e timoroso, sempre cauto nell'assumere posizioni e comportamenti compromettenti, ritroviamo il consueto inserimento di momenti risibili che non restano isolati in una dimensione episodica ma coesistono armoniosamente all'interno dell'azione drammatica. È questo il caso, ad esempio, di uno dei passaggi salienti interpretati da Clarín, incentrato sull'autoaffermazione orgogliosa del proprio ruolo e dell'indole che ne consegue, e che ritroviamo nella circostanza di un dialogo con Clotaldo:

estoy yo muriendo de hambre  
y nadie de mí se acuerda,  
sin mirar que soy Clarín,

---

<sup>26</sup> Lauer 2002.

<sup>27</sup> Vitse 1983: 16.

<sup>28</sup> Arellano 2011: 19.

<sup>29</sup> Arellano 1994.

y que si el tal Clarín suena,  
podrá decir cuanto pasa  
al rey, a Astolfo y a Estrella;  
porque Clarín y criado  
son dos cosas que se llevan  
con el secreto muy mal;  
y podrá ser, si me deja  
el silencio de su mano,  
se cante por mí esta letra:  
*Clarín que rompe el albor,*  
*no suena mejor».*

(II, 1206-1219)

Con un'allusione ironica al significato del suo nome<sup>30</sup>, e recuperando l'immagine canonica del *gracioso* – ben nota agli spettatori dell'epoca –, animato dalla furbizia e dal desiderio di sempre maggiori profitti, costantemente alla ricerca di agi e di piacere, Clarín minaccia di rivelare i segreti di cui è venuto a conoscenza e che metterebbero a rischio le nozze fra Astolfo ed Estrella, così come l'onore di Rosaura la cui identità è ancora ignota alla maggior parte dei personaggi.

La comicità linguistica, uno dei tratti distintivi del *gracioso*, si esprime attraverso i ben noti giochi verbali<sup>31</sup>, fra i quali citiamo, ad esempio, quello della *segismundization* di Clarín<sup>32</sup> nell'atto III, costruito ironicamente per mezzo di un neologismo che risulta dalla trasformazione del nome di Segismundo grazie all'assonanza tra questo e il verbo *mudar*.

¿Yo Segismundo? Eso niego.  
Vosotros fuisteis los que  
me *segismundasteis*: luego  
vuestra ha sido solamente  
necedad y atrevimiento.

(III, 2271-2275)

Il rapporto di parallelismo con Segismundo – del quale Clarín è stato definito il *dobble paródico*<sup>33</sup> – è, dunque, evidente già attraverso l'utilizzo di espedienti linguistici e retorici mirati, ma lo è ancor di più al livello della diegesi, nel momento in cui il soldato

<sup>30</sup> Lauer 2002: 253-154.

<sup>31</sup> Si rimanda, in particolare, a Navarro González 1981; Arellano 2000.

<sup>32</sup> Cruickshank 1993: 65-75.

<sup>33</sup> Ruiz Ramón 2000b: 202-204.

ribelle scambia il *gracioso* per il principe imprigionato all'interno della torre. A tal proposito, Ruiz Ramón afferma che

una calculada poética de las correspondencias, con sus mecanismos de repetición y paralelismo, propios de una dramaturgia que favorece la simetría y el desdoblamiento, enlaza entre sí ambos discursos a la vez que los enlaza también, respectivamente, con la situación dramática y con el discurso que, envolviéndolos, los precede (III, 3060-3074) y los sigue (III, 3112-3132)<sup>34</sup>.

Questo parallelismo viene messo in scena anche attraverso la ripresa, in chiave parodistica, del secondo monologo di Segismundo, per bocca del *gracioso*. Mentre le parole afflitte del principe esprimono una meditazione sulla vanità illusoria dell'esistenza e sulla precarietà della fortuna, tradotte sulla scena attraverso il topos del *theatrum mundi* e l'immagine della vita rappresentata come una galleria di personaggi che sfilano in preda all'inganno delle apparenze, in quelle di Clarín – veicolate anch'esse dalla struttura del monologo – affiora una parodia della condizione dell'imprigionamento che è stata imposta al *gracioso* a causa della pericolosità delle sue rivelazioni<sup>35</sup>. Egli afferma infatti:

Si llaman santo al callar,  
como en calendario nuevo,  
San Secreto es para mí,  
pues le ayuno y no le huelgo.  
Aunque es bien merecido  
el castigo que padezco,  
pues callé, siendo criado,  
que es el mayor sacrilegio.

(III, 2220-2227)

Quanto al fenomeno della conversione di Clarín da personaggio essenzialmente comico ad agente tragico, essa è determinata dalla sua morte improvvisa e dal significato simbolico che questa assume, paradossalmente quando, nel pieno della battaglia, il *gracioso* si rifugia in un nascondiglio da cui s'illude di poter osservare lo scontro, indisturbato e sicuro, per sfuggire il pericolo e beffare la morte.

<sup>34</sup> Ruiz Ramón 2005: 220.

<sup>35</sup> Navarro González 1984: 133-134.

Escondido, desde aquí  
toda la fiesta he de ver.  
El sitio es oculto y fuerte,  
entre estas peñas; pues ya  
la muerte no me hallará,  
dos higas para la muerte.

(III, 3054-3059)

L'esemplarità di quest'episodio – per altro unico nella drammaturgia aurea – si fa simbolo dell'ineluttabilità del destino, la cui forza travolge la presunzione e la superbia degli uomini che osano innalzarsi al di sopra del fato<sup>36</sup>. La vicenda di Clarín porta con sé il richiamo ad un elemento ricorrente nella drammaturgia classica che metteva in scena gli effetti nefasti della tracotanza ed i risvolti più inaspettati delle vicende umane; nel teatro greco, infatti, la *ύβρις* dell'eroe tragico veniva punita severamente per dimostrarne l'assoluta insensatezza e per mettere in guardia gli spettatori dalle insidie della fortuna.

La morte di Clarín assurge, pertanto, non solo ad un monito universale, ma anche a una lezione morale per gli altri personaggi che gravitano nell'universo di questa *comedia*. In primo luogo per Basilio il quale, peccando di superbia e presunzione, ha voluto sostituirsi alla grazia divina, e scelto di anteporre, ai principi dell'etica cristiana, il vaticinio delle stelle e l'infallibilità del proprio giudizio, privando Segismundo di quella libertà che Dio, al pari delle altre creature, gli aveva concesso<sup>37</sup>.

In secondo luogo per il protagonista, il principe recluso nella torre, svilto da una prigionia che ha acuito in lui il conflitto fra le pulsioni dell'istinto e la logica della ragione e, allo stesso tempo, accecato dal possesso repentino di un potere che gli era stato negato e travolto, infine, dalla superbia e dalla tracotanza<sup>38</sup>.

Per concludere, nella costruzione drammatica del *gracioso* calderoniano ritroviamo l'inserimento di una prospettiva decentrata e aperta alle molteplici possibilità di un reale sfuggente e ingannevole, così come l'assenza del distacco idealizzante che impediva ogni possibile confronto dialettico con l'autoritarismo della verità

<sup>36</sup> Ruiz Ramón 2000a: 115-123.

<sup>37</sup> Sulla linea di questa interpretazione del dramma calderoniano che mette in evidenza il topos del conflitto fra conoscenza, libertà e destino, si muove il saggio, al quale si rimanda, di Pring-Mill 1970: 53-70.

<sup>38</sup> Cancelliere 1979: 45-47.

ufficiale. In tal modo, il *gracioso* determina, di fatto, la rottura del monologismo immobile ed infallibile di qualsiasi autorità indiscussa. L'utilizzo di questa particolare prospettiva ereditata dai principi della logica carnascialesca, insieme ai complessi risvolti di quella ironia tragica che era già *topos* retorico e diegetico presso i tragici greci, caratterizzano l'approccio calderoniano nei confronti dell'azione drammatica. Un approccio condizionato dalle circostanze contingenti al drammaturgo, nonché dal senechismo della sua formazione filosofica che, affiancato all'educazione gesuitica improntata ai principi della Seconda Scolastica, si traduce, sulla scena, nei termini di un inganno doloroso subito dai protagonisti. Essi restano presi nella rete di una realtà multiprospettica che si manifesta nella vana apparenza della finzione teatrale e in questa trova il suo principio di verità: l'inveramento di una universale illusione.

### Bibliografia citata

- Alcalá-Zamora, José, E. Belenguer (2001), eds., *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Políticos Constitucionales, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- Andrés, Christian (2004), "La metáfora del 'theatrum mundi' en Pierre Boaistuau y Calderón (en *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*)", *Criticón*, 91: 67-78.
- Antonucci, Fausta (2011), "Lo trágico y lo cómico mezclado", in Poggi, Giulia, M.G. Profeti, eds., *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore*, Firenze, Alinea Editrice: 99-118.
- Arellano, Ignacio (1994), "La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada", *Criticón*, 60: 103-128.
- Arellano, Ignacio (2001), "La comicidad escénica en Calderón", in Aparicio Maydeu, Javier, ed., *Estudios sobre Calderón*, I: 489-542.
- Arellano, Ignacio (2011), "Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mistura en el teatro del Siglo de Oro", *Rilce*, 27.1: 9-34.
- Bachtin, Michail (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.



- Bachtin, Michail (2001), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.
- Bonito Oliva, Achille (1977), *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano, Electa.
- Bucciantini, Massimo (2003), *Galileo e Keplero: filosofia, cosmologia e teologia nell'età della Controriforma*, Torino, Einaudi.
- Calderón de la Barca, Pedro (2001), *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón Arroyo, Madrid, Cátedra.
- Cancelliere, Enrica (1979), "La torre e la spada. Per un'analisi di *La vida es sueño*", *Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere della Facoltà di Magistero*, 8: 42-110.
- Cancelliere, Enrica (2001), "Elementos barrocos en el teatro de Calderón", *Romanica*, 10: 253-260.
- Cancelliere, Enrica (2005), "La imaginación científica y el *Poli-femo* de Góngora", in Roses Lozano, Joaquín, ed., *Gongora hoy VII*, Córdoba, Diputación de Córdoba: 19-51.
- Cruikshank, Don W. (1993), "El monstruo de los jardines and the Segismundization of Clarín", in De Armas, Frederick A., ed., *The Prince in the Tower: perceptions of La vida es sueño. Symposium on La vida es sueño*, London, Bucknell UP; Associated UP: 65-75.
- Jacquot, Jean (1957), "Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón", *Revue de Littérature Comparée*, 31: 341-372.
- Lauer, Robert (2002), "La función dramática de Clarín en *La vida es sueño* de Calderón: prolegómenos para un estudio del 'gracioso' en la tragedia barroca calderoniana", in González, Aurelio, ed., *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, Mexico, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Fondo Eulalio Ferrer: 151-167.
- Maravall, José Antonio (1980), *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- Hernández-Araico, Susana (1986), *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac, Maryland, Scripta Humanística.
- Navarro González, Alberto (1981), "Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón", *Iberoromania*, 14: 116-132.
- Navarro González, Alberto (1984), *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, Salamanca, Universidad-Reichenberger.
- Ponzio, Augusto (1980), *Michail Bachtin. Alle origini della semiotica sovietica*, Bari, Dedalo.

- Pring-Mill, Robert (1970), "La 'victoria del hado' en *La vida es sueño*", in Parker, Alexander Augustine, H. Flasche, eds., *Hacia Calderón. Coloquio anglogermano, Exeter 1969*, Berlín Walter de Gruyter: 53-70.
- Ritter, Federica de (1952), "El gran teatro del mundo: historia de una metáfora", *RNC*, 21: 341-372.
- Rodríguez Casado, Vicente (1955), *De la monarquía española del Barroco*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1999), *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ruiz Ramón, Francisco (2000a), "El bufón calderoniano y su proyección escénica", in Pedraza Jiménez, Felipe B., R. González Cañal, E. Marcello, eds., *Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000: 107-124.
- Ruiz Ramón, Francisco (2000b), *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia.
- Ruiz Ramón, Francisco (2005), "La figura del *donaire* como figura de la mediación: el bufón calderoniano", in García Lorenzo, Luciano, ed., *La construcción de un personaje: el gracioso*, Barcelona, Editorial Fundamentos: 203-224.
- Sarduy, Severo (1975), *Barroco*, Paris, Éditions du Seuil.
- Soufas, Teresa S. (1990), "Carnival, Spectacle and the *gracioso*'s Theatrics of Dissent", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14 (1989-90): 315-30.
- Sypher, Wylie (1968), *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, Padova, Marsilio.
- Vega Carpio, Lope Félix de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (2006), ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Vitse, Marc (1983), "Notas sobre la tragedia áurea", *Criticón*, 23: 15-33.

Processi comunicativi in *Paisajes después de la batalla* (1982)  
di Juan Goytisolo

Paola Bellomi  
(Università degli Studi di Verona)

«Sépase que frontera es algo muy importante,  
que no existe y que, sin embargo,  
los hombres defienden a pluma y pico  
como si fuese real».  
Max Aub

*Paisajes después de la batalla* è – come si legge nel romanzo stesso – un'autobiografia «deliberadamente grotesca» (Goytisolo 1997: 270)<sup>1</sup>, una cronaca («minuciosa exposición de las ideas cliché de la época que configuran poco a poco el mapa universal de la idiotez», 270), ma anche un «epistolario erótico» (95; 208) e una «autocrítica» (258); l'elenco delle definizioni potrebbe prolungarsi ancora, ma non aiuterebbe a decifrare il rebus narrativo che Juan Goytisolo propone a noi lettori. Si tratta di un gioco tipico della scrittura di questo autore, ma non è un gioco fine a se stesso.

Lo sperimentalismo a cui Goytisolo ci ha abituati trova in *Paisajes* un'applicazione estesa e particolarmente riuscita. Se prendiamo in considerazione anche solo alcuni elementi quali l'incoerenza della trama, l'eterogeneità del materiale narrativo, la frammentazione del punto di vista, i ripetuti giochi linguistici, possiamo inserire di diritto *Paisajes después de la batalla* nel movimento di rinnovamento letterario iniziato dal *nouveau roman* e proseguito con il romanzo postmoderno; senza dubbio, però, Goytisolo rimane una voce fuori dal coro e non rinuncia ad attribuire alla letteratura una funzione critica. Scriveva infatti nel 1976:

Uno de los rasgos esenciales de la literatura de nuestro tiempo radica precisamente en la abolición de las aduanas y fronteras establecidas entre los géneros clásicos en favor de una producción textual descondicionada que los englobe y a su vez los anule: textos que sean a un

---

<sup>1</sup> Prima edizione Barcelona, Montesinos, 1982. Per le citazioni utilizzo l'edizione Barcelona, Galaxia Gutenberg – Circulo de Lectores, 1997, con disegni di Eduardo Arroyo. Recentemente Bénédicte Vauthier ha dato alle stampe una magnifica edizione genetica del romanzo di Goytisolo, arricchita da uno studio introduttivo che ricostruisce e chiarisce molti punti nodali che hanno riguardato il processo creativo di *Paisajes* (Goytisolo 2012, Vauthier 2012).

tiempo crítica y creación, literatura y discurso sobre la literatura y, por consiguiente, capaces de encerrar en sí mismos la posibilidad de una lectura simultáneamente poética, crítica, narrativa (1976: 50).

Frontiere e dogane: due termini che aiutano a delimitare lo spazio in cui si muove questo romanzo sempre sul crinale, in equilibrio precario tra apertura e chiusura, interno ed esterno, naturale e artificiale, pubblico e privato, accoglienza e rifiuto. Nelle pagine che seguono si cercherà di fornire un'analisi dei processi comunicativi che sottostanno alla struttura narrativa di *Paisajes*, cercando tra le costruzioni linguistiche e le combinazioni formali la possibile soluzione (o soluzioni) dell'enigma.

I critici che accolsero la pubblicazione di *Paisajes después de la batalla* trovarono nella metafora della città la chiave più adeguata per decodificare un romanzo che, per la sua complessità, si presentava a una prima lettura come un vero e proprio rompicapo narrativo. L'autore stesso aveva fornito alcuni elementi testuali ed extratestuali che suggerivano la correttezza dell'analisi. Nella prima edizione, infatti, la terza di copertina riproduceva una cartina della metropolitana di Parigi, la città in cui il romanzo è ambientato e che è protagonista in ogni pagina, descritta nelle vie, nei monumenti, nei palazzi (e, quindi, nelle persone) che la costituiscono<sup>2</sup>. In un certo senso, ritroviamo nel romanzo di Goytisolo una geografia urbana in cui lo spazio artificiale della città significa un'apertura verso l'esterno, la libera circolazione e, quindi, la comunicazione, ma può anche rivelarsi come una tana o una trappola per l'individuo che, non più in grado di muoversi in uno spazio dilatato, cerca protezione nell'autoreclusione rappresentata dalle mura domestiche. José Luis Aranguren, in un articolo dedicato alla città contemporanea, definiva l'antica urbe di concezione medievale come «ella misma el lugar del punto de comunicación. Comunicación como intercambio comercial de campesinos y burgueses [...]. Comunicación, no menos, de informaciones locales y también lejanas. De comercio de ideas, de encuentro, conversación, paseo, discusión» (Aranguren 1971: 21-22). Al contrario, la città contemporanea, sempre secondo il filosofo spagnolo, ha mutato la

---

<sup>2</sup> L'edizione del 1997 ha perso questo elemento, ma ha inserito altri materiali extratestuali che rimandano al mondo sommerso della metropolitana, riproducendo i biglietti di viaggio della RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens). L'edizione del 2012 curata da Bénédicte Vauthier ripristina anche questi inserti.

finalità con cui era stata concepita: la decentralizzazione, che in origine avrebbe dovuto portare alla razionalizzazione degli spazi, è diventata il motore principale della dissoluzione della città stessa, divisa in zone che spesso si trasformano in ghetti e, condividendo l'opinione di Aranguren: «La disolución de la ciudad no hace sino visualizar la crisis de la sociedad, la destrucción de la comunidad y su sustitución por la masa (muchedumbre solitaria, individualismo masivo)» (1971: 22)<sup>3</sup>.

La Parigi di Goytisolo è molto simile a quella descritta da Aranguren, anzi sta vivendo un processo di trasformazione. Il quartiere prescelto per rendere manifesto tale processo è il Sentier (sentiero, appunto) che, a detta di uno dei narratori, sta diventando uno spazio invaso e conquistato dagli stranieri, che perde la propria identità occidentale per diventare una propaggine dell'Africa subsahariana, come testimoniano le scritte in un linguaggio incomprensibile per il narratore (e per larga parte del pubblico lettore) che iniziano a comparire sui muri e le insegne del quartiere. La cartina della metro che viene inserita nella prima edizione di *Paisajes* allora non è solo un elemento di contorno, ma diviene parte del romanzo stesso, anzi, fornisce un possibile parallelismo tra la rappresentazione grafica e la struttura narrativa: i 77 capitoletti in cui è divisa l'opera coincidono con altrettante stazioni della metropolitana; il viaggiatore può scegliere come arrivare alla sua destinazione: non c'è un solo percorso valido, ma più vie sono possibili, e le variabili sono date da elementi aleatori come la funzionalità (percorso più breve), il piacere (percorso più soddisfacente), il caso, ecc. Allo stesso modo, ci fa intuire Goytisolo, la lettura è un atto che può avvenire seguendo dei criteri di logica (dall'inizio alla fine del testo), ma può anche partire dal mezzo o dalla fine, saltando delle pagine o dei capitoli, costruendo in tal modo un testo che diventa una coproduzione dell'autore e del lettore. È significativo che Goytisolo abbia scelto di introdurre la piantina della metro perché ci mette davanti ad una rappresentazione altamente artificiale della realtà (la cartina è, in fin dei conti, una raffigurazione astratta, i cui punti sono formati dalla convergenza di più linee rette) e, per di più, sceglie un mezzo di trasporto come la metropolitana (forse il simbolo che meglio si sposa con l'immaginario cittadino), che corre nel sottosuolo, nel ventre oscuro della terra.

---

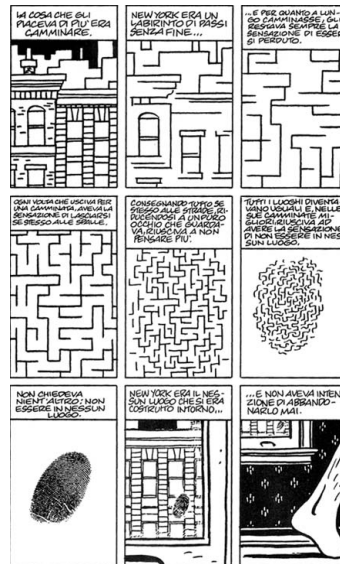
<sup>3</sup> Sui processi urbanistici che hanno interessato la città contemporanea, cf. Cacciari (2009) e Compitello (2010 e in corso di stampa).

Francisco Javier Blasco vede nella città descritta in *Paisajes* l'anticipazione di un tessuto architettonico (e sociale) ormai prossimo, in cui lo spazio non sarà più organizzato secondo criteri strettamente funzionali, tipici della progettazione urbanistica occidentale, ma rifletterà una «cultura descentralizada y mudéjar, la visión de la futura ciudad habitable como medina, antes que como burgo» (1985: 17)<sup>4</sup>. Raccogliendo la proposta di Blasco, è facile stabilire una relazione diretta tra la città labirintica di stampo orientale e la struttura narrativa aperta e rapsodica di Goytisolo. Ciò che per il narratore del *Sentier* è un pericolo imminente (la colonizzazione della città da parte degli immigrati magrebini), per l'autore è invece un'inevitabile e naturale evoluzione della società occidentale; la frontiera che il personaggio fittizio vorrebbe costruire, lo scrittore la trasforma in soglia, in spiraglio verso l'esterno.

I confini linguistici in quest'opera sono così labili e fluidi che è sufficiente sottrarre un grafema perché da «paisajes» si passi significativamente a «pasajes», da una geografia urbana e concreta ad una geografia umana ed intima. Se il «paesaggio» indica la visione esterna, il «passaggio» può essere associato ad uno stato dell'anima, in un'oscillazione continua – già accennata all'inizio – tra dentro e fuori, tra spazio aperto e spazio chiuso, tra luogo da vedere e toccare a luogo della mente. L'immagine del cervello è un'altra suggestiva metafora che può essere associata alla struttura di *Paisajes después de la batalla*, un'analogia che è presente anche in una tavola grafica di David Mazzucchelli che, nel suo adattamento a fumetti di *Città di vetro* di Paul Auster, disegna dapprima il profilo di una città che, quadro dopo quadro, cambia d'aspetto, fino ad assumere i contorni dell'impronta di un polpastrello. L'operazione che il disegnatore fa è allo stesso tempo di sottrazione e focalizzazione: eliminando in più passaggi le linee che costituiscono le *silhouette* degli edifici, l'immagine perde il connotato iniziale concreto per assumere, in un passaggio intermedio, l'aspetto di un labirinto ed infine, in una visione al microscopio, quello di un'impronta umana, costituita da un'infinità di linee contigue.

---

<sup>4</sup> Cf. anche Dos Santos (2007).

David Mazzucchelli, *Città di vetro*, Bologna, Coconino Press, 2005.

Il cervello, inteso come una fitta rete di fili in cui le informazioni corrono libere, è in grado di elaborare ed organizzare i dati che gli giungono dall'esterno applicando, in linea generale, una logica di coerenza e utilità. Le sinapsi corrispondono ai nodi in cui i fili si intersecano. Lo stimolo che causa l'inizio del processo può sviluppare il proprio percorso all'interno del cervello in varie direzioni: a seconda della combinazione di sinapsi che andrà a toccare, produrrà un risultato piuttosto che un altro. Vista in questo senso, la struttura narrativa di *Paisajes después de la batalla* si può paragonare ad un'immagine astratta del cervello: nel loro insieme, le 77 sezioni in cui si divide il testo costituiscono l'interezza dell'organo; singolarmente, ognuna di esse rappresenta una via che si interrompe di volta in volta per intersecarsi con le altre. I personaggi e le azioni hanno una loro esistenza dal momento in cui prende avvio la sezione, ma l'ordine di partenza non è stabilito dall'autore, che si è limitato ad impaginare una successione di testi che hanno una loro coerenza non per la consequenzialità dei nessi narrativi, ma proprio per la libertà di muoversi che lasciano al lettore. Fondamentale è infatti il ruolo di chi legge in un romanzo come *Paisajes*, che può essere percorso dal primo all'ultimo capitolo, procedendo in una lettura tradizionale, ma il libro può anche essere

aperto dall'ultima pagina e venire ripercorso al contrario, come succede per i testi arabi o ebraici; o ancora, come suggerisce uno dei narratori nel capitolo finale (o iniziale?), poiché cambiando l'ordine dei fattori, il risultato non cambia («El orden de los factores no altera el producto», 284), il lettore può inoltrarsi nel bosco delle parole, seguendo un sentiero che egli stesso contribuisce ad aprire. La presenza di J. L. Borges è palese e costante in *Paisajes después de la batalla*; basti pensare al riferimento che Goytisolo inserisce nel titolo del capitolo 41: «En el París de los trayectos que se bifurcan». Nonostante ciò, il lettore di *Paisajes* non si trova davanti ad un bivio, ma ad infinite possibilità di azione. Proprio come nella metafora del cervello, l'informazione che l'autore decide di mettere in circolo non ha un solo percorso possibile all'interno della rete narrativa; se ci atteniamo ad una lettura sequenziale, il testo assumerà un significato; ciò non preclude però altre scelte, infinite combinazioni e risultati sempre diversi. Insisto nella moltiplicazione delle azioni a disposizione del lettore perché ciò implica un distanziamento dell'autore dalla propria creatura che un testo come *El jardín de senderos que se bifurcan* non contempla. Nel caso di Goytisolo, l'autorità dello scrittore termina nel momento in cui manda in stampa il testo; da lì in poi saranno i lettori a diventare gli artefici di un'opera nuova, simile e/o diversa da quella concepita dall'autore. I nessi narrativi, che pur esistono e sono disseminati in *Paisajes*, non hanno una funzione guida, ma sono come i nodi attraverso cui passano i diversi fili: dei crocevia di strade che arrivano e proseguono in molteplici direzioni non prestabilite. José Manuel Martín Morán parla a questo proposito di «eco temático a distancia» come modalità di connessione tra i testi di *Paisajes* (Martín Morán 1988: 149): esistono nel romanzo delle linee tematiche che collegano, in un certo senso, i vari episodi (le vicende dei rivoluzionari *Oteka*; le ossessioni erotiche del Reverendo, il narratore-pedofilo; le confessioni del mostro del Sentier, etc.), ma il lettore non riesce a stabilire una logica all'interno di queste linee. I tentativi del lettore di dare una spiegazione a ciò che sembra un'accozzaglia di frammenti sconnessi vengono sistematicamente frustrati dal testo, che non trova nessuna finalità se non in se stesso. Gli echi di cui parla Martín Morán sono dei cortocircuiti nella mente del lettore che, stimolato da alcuni elementi in apparenza coerenti, in realtà non può far altro che accettare la casualità della combinazione e l'incoerenza dei risultati ottenuti. Pur condividendo l'opinione di Martín Morán, quando afferma che «la obra



se contiene a sí misma como una parte de sí» (1988: 154), credo sia limitante definire il romanzo come una serie di testi disposti in catena, ognuno dei quali mette il lettore davanti ad una perpetua situazione iniziale (151) poiché ciò lascia supporre un'assoluta mancanza di trama e di progressione narrativa. Mi sembra invece più fruttuoso considerare la struttura di *Paisajes* come una struttura aperta, dove la frontiera è lo spazio fisico dell'oggetto libro, ma con infinite soglie socchiuse, da dove il lettore può entrare ed esplorare le diverse stanze che compongono la dimora, giardino compreso, perché non dobbiamo dimenticare l'importanza dei materiali extratestuali che integrano il romanzo, dalle foto di Lewis Carroll presenti nella copertina della prima edizione ai disegni di Eduardo Arroyo che completano l'edizione del 1997.

I testi, i sintagmi, le parole, le lettere usati da Goytisolo si comportano come gli atomi che compongono la materia: se non incontrassero resistenza, cadrebbero nel vuoto, in un unico senso, verso il basso, paralleli gli uni agli altri, senza mai incontrarsi<sup>5</sup>. In realtà, gli atomi (così come gli elementi linguistici) spesso si scontrano con altri atomi, cambiando la propria traiettoria, in un moto perenne che non ha né principio né fine; il *clinamen*, ossia la deviazione che permette il cambio di rotta, è un evento privo di causa che introduce un elemento di spontaneità in un processo (la creazione della materia, del mondo, ma anche dell'opera letteraria) altrimenti rigidamente meccanicistico. L'autore, come il creatore della materia, ha la facoltà di disporre degli elementi che andranno a comporre la sua opera, ma una volta che essi entrano in circolo, guadagnano un'esistenza indipendente<sup>6</sup>; sarà il lettore a dar loro la forma che vorrà. Si tratta del massimo grado di libertà che un'opera letteraria possa concedere e non è un caso che in *Paisajes* la riflessione sul processo creativo sia così presente e palesata.

Il linguaggio, scriveva nel 1921 il linguista Edward Sapir, «is a purely human and non-instinctive method of communicating ideas, emotions and desires by means of a system of voluntarily produced symbols» (in Edwards 2009: 53). Quindi, il linguaggio è un sistema, ossia un insieme di regole strutturate secondo un determinato ordine; questo sistema è però arbitrario poiché si fonda sulle

---

<sup>5</sup> Sull'atomismo epicureo, cf. Mondolfo (1996).

<sup>6</sup> Nel suo studio sulla lingua perfetta, Umberto Eco scrive: «Gli elementi atomici del testo, le lettere, hanno significato di per se stessi, indipendentemente dai sintagmi in cui occorrono» (2008: 36).

convenzioni stabilite da un gruppo di parlanti. Il linguaggio nasce, in prima istanza, per soddisfare le esigenze comunicative di una comunità; se ciò non avviene, il principio viene negato e viene frustrata l'aspettativa del gruppo. Ma se è vero che nella comunicazione orale la linearità si impone per permettere la comprensione del messaggio, nella rappresentazione grafica quest'obbligo decade: si pensi per esempio alle realizzazioni pittoriche o agli ideogrammi, dove la relazione tra significato e significante è sincronica e non sequenziale (Martinet 1975). Allo stesso modo, nella creazione letteraria la disposizione dei vocaboli, dei sintagmi e, in ultima analisi, del testo può disgiungersi dalla struttura lineare, per privilegiare una struttura basata sulla simultaneità o, al contrario, sulla frammentarietà. Non è un caso che in *Paisajes* vi siano costanti riferimenti alla lingua araba in cui il significato di una parola si trasmette attraverso le consonanti<sup>7</sup>. È possibile che Goytisolo abbia agito per "sottrazione" come succede nelle lingue semitiche o nel disegno di David Mazzucchi? È possibile, cioè, che la mancanza di una struttura narrativa forte, implosa in un susseguirsi e sovrapporsi frammentario di capitoli, voci narrative e linee tematiche eterogenee, sia stata invece sostituita da un corpo scarnificato, ridotto allo scheletro, su cui si sostiene l'essenza stessa del testo, ossia la lingua? Analizzando il romanzo, la risposta sembrerebbe essere affermativa e ciò sembra essere confermato anche da Blasco quando afferma:

La novela como historia cede el paso a la novela como discurso. Situaciones, personajes y acciones pasan a segundo plano, dejando el primer lugar al juego de estructuras, formas discursivas y agrupaciones textuales que responden a unas leyes y a una lógica internas al relato. (Blasco 1985: 12)

In *Paisajes* è quindi il linguaggio ad essere il vero protagonista del racconto; la trama è costituita allora dalle azioni di questo "personaggio" che si muove nel testo, abbattendo qualsiasi frontiera, di genere e di stile, in una eterodossia linguistica che, secondo García Gabaldón,

---

<sup>7</sup> Martinet riporta il seguente esempio: «En las lenguas semíticas [...] la noción de "escribir" que se pronunciará *kataba* en un contexto aparecerá en otra parte con la forma *kutubi* o incluso *ktūb*. [...] Si no se señalan más que las consonantes, aparecerán las tres como *ktb* – e conclude – se rehuyó la notación de las vocales para no hacer perder a las palabras su identidad» (1975: 87).

consiste in permeabilizar el español, alterar su semántica, crear nuevos sentidos, distorsionar su sintaxis, romper frases hechas, hacer nuevas frases con sentido literal, mezclar irreverentemente niveles de lenguaje, vulgares y cultos, literarios y no literarios, introducir nuevos géneros discursivos; realizar, en fin, una serie de mixturas y alquimias en el seno de la lengua, experimentar nuevas vías expresivas, actualizar, interiorizar y liberar un lenguaje conquistado (el lenguaje común), reconquistar un lenguaje (la tradición literaria lúdica y subversiva) (1988: 19).

Goytisolo elabora e compagina 77 testi, quasi del tutto indipendenti dal punto di vista diegetico, con materiale narrativo eterogeneo (dalla confessione all'annuncio pubblicitario e al manifesto politico) ma che, nel loro insieme, costituiscono l'esegesi stessa del romanzo, in una coincidenza piena e profonda tra significato e significante, tra segno e simbolo. Lo stile di *Paisajes* gioca sulle ripetizioni e sulle giustapposizioni, sull'ellissi e la cesura, sulla disseminazione di significati uguali e la risemantizzazione del *logos*. Luisa Muraro, riflettendo sulla lingua materna, afferma che «noi impariamo a parlare perché ci fidiamo della lingua e di chi ce la insegna, che è la forma più pura di ogni autorità: simbolica, non confusa con il potere» (Muraro 1995: 23); prosegue sostenendo che il linguaggio conosce molte soglie: quella dell'infanzia, quella dell'afasia, quella della mistica ed, infine, quella poetica (1995: 23-24). Goytisolo rompe la fiducia del lettore quando sceglie come personaggi principali dei protagonisti reietti ed odiosi come il pedofilo o il perverso zoofilo, ma così facendo concentra l'attenzione sulla soglia poetica: aprendo degli spazi fissurali nei temi tabù come quelli appena citati, rompe un'interdizione che è anche linguistica. Scrivere per denunciare, cercare una nuova sintassi per trovare nuovi modi di comunicare. La parola ritaglia un confine tra il detto e il non detto, tra l'interiorità e l'esteriorità. Da qui si intuisce perché Goytisolo scelga di integrare il proprio testo con materiali eterogenei. L'oscenità è etimologicamente qualcosa di brutto e, per traslato, di impudico e disonesto. Goytisolo non è un autore realista *stricto sensu* e *Paisajes* non è un romanzo di denuncia sociale; eppure, nonostante ciò, intravedo, tanto nella scelta della struttura narrativa quanto dei contenuti, una volontà di interpretazione del reale, nella modalità più vicina alla sensibilità di questo autore: la sperimentazione letteraria. Leggendo *Paisajes* si ha l'impressione di assistere al passaggio di una sequenza di immagini, come succede quando si fa *zapping* guardando la televi-

sione (o si “naviga” in *internet*), saltando da una notizia ad un'altra, da un contenuto ad un altro di diverso tono e spessore, con personaggi fittizi o con persone reali, da un film al telegiornale, al documentario, alla pubblicità, ecc. Saltando da un argomento ad un altro, da un'informazione ad un'altra, il quadro completo risulta estremamente frammentario: milioni di *pixel* restituiscono l'immagine di una realtà oscena perché non distingue più tra spazio privato e pubblico, tra vita intima e finzione. I mezzi di comunicazione fagocitano miliardi di informazioni e le riversano quasi senza filtri; l'oscenità, ci dice Jean Baudrillard, inizia quando «non c'è più spettacolo, non c'è più scena, non c'è più teatro, non c'è più illusione, quando tutto diventa di una trasparenza e di una visibilità immediata, quando tutto è sottoposto alla luce cruda e inesorabile dell'informazione e della comunicazione» (Baudrillard 1987: 15). L'informazione diventa oscena quando si avvicina così tanto al dettaglio, da far perdere il fuoco della visione generale, diventa oscena quando riversa una quantità così elevata e parcellizzata di dati, da impedire di valutare la notizia di partenza. Ed è in parte ciò che succede al lettore di *Paisajes*: l'intertestualità e la pluralità narrativa sono impiegate in maniera estesa da Goytisolo, tanto da creare un effetto di straniamento e rifiuto in chi legge. Il destinatario patisce una violazione delle proprie aspettative e può reagire in due modi: abbandonando la lettura o accettando la sfida proposta dall'autore, cercando di decifrare il codice che sottostà allo scheletro narrativo; in tal modo, il lettore assume una responsabilità personale che lo porta, a conclusione del percorso, se non alla decodificazione totale del messaggio, almeno ad una maggiore comprensione dei meccanismi letterari e, in una visione positivista, sociali. La percezione è un filtro fondamentale nella comunicazione: noi reagiamo alla realtà in cui viviamo sulla base non solo degli *input* che riceviamo dall'esterno, ma anche del significato che diamo loro; questo filtro è però un prodotto culturale, ossia muta nel tempo e nello spazio a seconda della comunità in cui siamo inseriti. A seconda di come un'informazione viene percepita, può diventare conoscenza o trasformarsi in uno stereotipo. Il linguaggio partecipa a questo processo e il romanzo di Goytisolo lo testimonia: il narratore del capitolo intitolato «La Hecatombe» percepisce la presenza di immigrati nel suo quartiere come l'inizio della fine e lo esprime con una violenza camuffata da un lessico calibrato e pacato:

Hasta entonces el mal [...] se había insinuado poco a poco, por etapas, de un modo sigiloso y a primera vista inocuo, quizá con el deliberado propósito de no alarmar a los vecinos, sensibilizados, por la misma textura heteróclita del barrio, a la pérdida de su primitivo carácter familiar, casi íntimo, a causa de la penetración paulatina, la acción disgregadora y funesta de elementos abigarrados y foráneos, cuya vistosa y finalmente abrumadora presencia se iba transformando, no cabía de ello la menor duda, en una invasión en toda regla (13).

In questo paragrafo, che apre il romanzo (o lo chiude, se accettiamo la sfida metaletteraria), il linguaggio alza una frontiera tra “noi” e “loro”, dove lo scontro viene espresso da un lessico familiare, che rimanda al senso di appartenenza ad una comunità, contrapposto ad una terminologia aggressiva, che preannuncia uno scenario di guerriglia urbana. L’opposizione tra l’“io” e il “diverso da me” viene resa anche graficamente dall’autore quando riproduce, senza traduzione, le scritte in arabo apparse sui muri e le insegne del quartiere. In questo modo, la barriera non è solo tra il narratore e gli “invasori”, ma anche tra il testo e il lettore (che può avere qualche difficoltà a decifrare il messaggio)<sup>8</sup>. L’orizzonte storico di Goytisolo è chiaro: i paesaggi dopo la battaglia a cui si fa riferimento nel titolo del romanzo rimandano ovviamente alla Spagna postfranchista, in cui rimangono le macerie di un’eredità culturale “immaginata”, basata cioè su un’unità identitaria nazionale creata in quarant’anni di dittatura a colpi di violenza concreta e violenza verbale. L’appropriazione di un linguaggio come legame “naturale” tra un popolo e il territorio (la lingua *oteka* nel romanzo, il castigliano nella Spagna di Franco) serve per dare legittimità ad una convenzione che è in realtà solo di natura politica. Così facendo si crea l’infondata convinzione di una coincidenza tra l’idea di nazione e le persone che la abitano, si alimenta il credo di un’immutabilità della società, stabilendo un legame con una tradizione culturale che spesso nasconde solo stereotipi o falsi storici. Il Goytisolo-personaggio, l’autore fittizio del romanzo, ci mette davanti a questa menzogna, svelando i trucchi del mestiere, in un gioco metaletterario che non è fine a se stesso; in tal modo, il Goy-

<sup>8</sup> Goytisolo inserisce in totale sei scritte in arabo, che significano: Hassan (15); *sandwich* (in inglese, 16); umanità (come sentimento, 17); Centro Georges Pompidou (18); Morte alla Francia! Viva la Rivoluzione! (50); La voce dell’oppressione (168). Ringrazio Michela Trainini e Yosef Kasabeh per la consulenza linguistica.

tisolo-autore reale svela i meccanismi che permettono di costruire false identità e lo fa proiettando un Io disgregato dall'esterno (la realtà minacciosa degli immigrati e dei terroristi) e dall'interno (un narratore che si esprime simultaneamente in una pluralità di soggetti grammaticali).

Concludo con le parole della pittrice Olga Biglieri Scurto, quando afferma che, affinché l'individuo si costruisca come soggetto, sono necessarie alcune condizioni: «Il riconoscimento e l'accoglienza dell'altro, del diverso-da-me; la capacità di comunicare e condividere; la capacità di apprendere e quindi di fare memoria, cultura» (Biglieri Scurto 1998: 374). Credo che, una volta abbattute le sovrastrutture che delimitano il perimetro narrativo di un romanzo enigmatico come *Paisajes después de la batalla*, il messaggio del testo di Goytisolo si converta in una soglia aperta, pronta ad accogliere i lettori.

### Bibliografia citata

- Aranguren, José Luis (1971), "La ciudad contemporánea", *Triunfo*, 482: 21-22.
- Baudrillard, Jean (1987), *L'altro visto da sé*, Genova, Costa & Nolan.
- Biglieri Scurto, Olga (1998), *Barbara dei colori*, Roma, Centro Internazionale Antinoo per l'Arte.
- Blasco, Francisco Javier (1985), "El palimpsesto urbano de *Paisajes después de la batalla*", *ALEC*, 10: 11-29.
- Cacciari, Massimo (2009), *La città*, Villa Verucchio, Pazzini.
- Compitello, Malcolm (2010), "From Planning to Design: the Culture of Flexible Accumulation in Post-Cambio Madrid", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 3: 199-219.
- Compitello, Malcolm (in corso di stampa), "La metrópolis como frontera: *Últimas noticias del paraíso* de Clara Sánchez", in Monti, Silvia, P. Bellomi, eds., *Frontiere, limiti, confini, soglie*, Verona, Edizioni Fiorini.
- Dos Santos, Luís (2007), "Las funciones del tema árabe en las novelas de Juan Goytisolo", *Studi Ispanici*, 32: 241-253.
- Eco, Umberto (2008), *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma, Laterza.
- Edwards, John (2009), *Language and Identity*, Cambridge, CUP.

- García Gabaldón, Jesús (1988), “El escritor frente al lenguaje: excursión poética”, in Ruiz Lagos, Manuel ed., *Escritos sobre Juan Goytisolo. Coloquio entorno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 13-22.
- Goytisolo, Juan (1976), “Escritores, críticos y fiscales”, *Triunfo*, 683: 46-50.
- Goytisolo, Juan (1997), *Paisajes después de la batalla*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores [1ª ed. Barcelona, Montesinos, 1982].
- Goytisolo, Juan (2012), *Paisajes después de la batalla*, ed. Bénédicte Vauthier, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Martín Morán, José Manuel (1988), “*Paisajes después de la batalla*. La verdad, la ficción y el vacío”, in Ruiz Lagos, Manuel, ed., *Escritos sobre Juan Goytisolo. Coloquio entorno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 145-167.
- Martinet, Jeanne ed. (1975), *De la teoría lingüística a la enseñanza de la lengua*, Madrid, Gredos.
- Mazzucchelli, David (2005), *Città di vetro*, Bologna, Coconino Press.
- Mondolfo, Rodolfo ed. (1996), *Il pensiero stoico ed epicureo*, Firenze, La Nuova Italia.
- Muraro, Luisa (1995), *Lingua e verità in Emily Dickinson, Teresa di Lisieux, Ivy Compton-Burnett*, Verona, Università di Verona.
- Vauthier, Bénédicte (2012), “Preliminares y estudio de crítica genética”, Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 15-186.





*Frammenti di un discorso amoroso.*  
Il saggio letterario come genere autobiografico  
in alcune scrittrici spagnole contemporanee

Natalia Cancellieri  
(Università degli Studi di Milano)

«Es una especie de manía obsesiva para los novelistas profesionales: si no fallecen prematuramente, todos ellos padecen antes o después la imperiosa urgencia de escribir sobre la escritura» (Montero 2003: 9). Così sentenzia Rosa Montero all'inizio di *La loca de la casa*, documentando questa affermazione con vari esempi di scrittori che l'hanno preceduta nel compito di riflettere sulla letteratura attraverso il saggio. Tra questi possiamo includere Nuria Amat con il suo *Letra herida* (1997) e Soledad Puértolas con *La vida oculta* (1993), completando così il *corpus* riunito per questo intervento.

Due sono i temi centrali in testi di questo tipo: l'importanza delle letture e, più esattamente, dell'atto della lettura nella pratica quotidiana della creazione letteraria, che implica innanzi tutto un dialogo fertile, seppur problematico, con la tradizione e il canone preconstituito; e, in secondo luogo, la sovrapposizione della letteratura alla vita fuori da essa, vero e proprio *topos* dei saggi sull'attività di scrivere non solo delle autrici qui studiate<sup>1</sup>.

Ma oltre ad analizzare i motivi ricorrenti da cui sono accomunati i tre testi, è utile riflettere sul genere peculiare che li caratterizza, per delinearne gli aspetti formali e vagliare l'opportunità di ascriverlo all'ambito della scrittura autobiografica, a partire dall'ibridazione tra le due forme a cui ricorrono le autrici.

Definito da Jordi Gracia come un «ejercicio consciente de libertad formal» (1996: 53), il saggio è caratterizzato, specie nella contemporaneità, da una «necesaria aptitud aventurera e indagatoria [...] guiada por la intuición, la sensibilidad y la inteligencia, pero también por el estilo» (1996: 49). Su questa linea sembra col-

---

<sup>1</sup> Per portare esempi relativi al solo ambito peninsulare, si possono fare i nomi di Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Jorge Semprún o Carmen Martín Gaité, fra gli altri. Una panoramica dei casi più significativi di ibridazione tra i generi letterari e ricorso alla cosiddetta 'autofinzione' nella narrativa spagnola contemporanea si vedano almeno Alberca, 2007 e Pozuelo Yvancos 2010.

locarsi in modo assai consapevole Nuria Amat, scrittrice che peraltro stigmatizza da sempre il concetto di frontiera tra i generi scardinandolo in tutte le sue opere e che in *Letra herida* arriva a inneggiare proprio al saggio come forma letteraria perfettamente congeniale al superamento di tali distinzioni: «Ventana abierta para la creación [...], el ensayo es seguramente el género propicio para esta época descreída de géneros y movimientos literarios. [...] Es la suma de textos narrativos escritos bajo un tono común de humildad poética. Es un texto con mirada humana» (1997: 214, 223). L'opera di Amat, oltre a denotare una marcata tendenza all'affabulazione, è caratterizzata dalla più libera associazione di idee, che si esplica attraverso un flusso di coscienza interrotto e ricucito di continuo, nel quale si miscelano riflessioni di carattere filosofico, digressioni erudite e aneddoti di tipo autobiografico.

A questa libertà non solo formale si riferiscono anche le curatrici di un volume dedicato alla scrittura saggistica spagnola al femminile (Glenn, Mazquiarán De Rodríguez 1998: 2-4), per sottolineare tuttavia la dimensione collettiva in cui va inserito il discorso della cosiddetta «prosa de ideas» (Gracia 1996: 15), vista come la forma letteraria deputata per eccellenza a operare una dura critica del sistema politico-sociale. Quando poi si tratta di saggi incentrati sul mestiere di scrivere la questione si fa più complessa, trattandosi di contributi volti a intervenire nel discorso letterario dal suo interno e attraverso un formato che, secondo la prospettiva di genere adottata dalle due critiche, sarebbe lo strumento privilegiato dell'espressione patriarcale, sia per il tradizionale destinatario di testi di questo tipo sia per i contenuti che vi dominano, appartenenti al mondo delle idee, un terreno precluso fino a non troppo tempo fa alla donna, per letterata che fosse.

Un altro elemento evidenziato nello studio appena citato è il carattere diretto del tipo di comunicazione che presuppone il saggio, che implica pertanto una profonda interazione dialogica tra emittente e destinatario, un primo dato che consentirebbe di considerarla una forma autobiografica<sup>2</sup>. Ed è la stessa tradizione di questo genere letterario a reclamare una connotazione autoreferenziale,

---

<sup>2</sup> La stessa nozione di 'patto autobiografico' formulata da Philippe Lejeune (1975), studioso pioniere nell'ambito della teoria sulla scrittura dell'io, rimanda a questa interazione dialogica con il lettore, con il quale l'autore instaura, com'è noto, un patto, appunto, di veridicità rispetto a quanto narrato, che si oppone a quello che governa qualsiasi testo narrativo di finzione.

perché, come spiega Javier del Prado, la forma frammentaria e aperta così tipica di tanti scritti di questo tipo, che fanno della digressione e dell'inciso un vero e proprio *modus scribendi*, «se corrisponde exactamente con la estructura del yo, cuya aprehensión por la escritura constituye el objetivo perseguido» (Del Prado 1994: 246).

Lo studioso descrive la struttura formale del saggio come genere insistendo innanzi tutto sulla soggettività che presiede questo tipo di scrittura: il rigore del saggio è il rigore della soggettività, proprio come dovrebbe avvenire in qualsiasi autobiografia. L'altro punto su cui insiste Del Prado è il regime atemporale del saggio, per il quale propone il concetto di *ucronía*, riferendosi alla presenza di un tempo unico e assoluto, il presente, nel quale «el individuo, centrado en sí mismo, aprehende su esencia» (Del Prado 1994: 246).

Partendo da questi presupposti, è possibile tracciare una serie di analogie e dissonanze che uniscono saggio e autobiografia, pur senza escludere il primo dall'insieme della scrittura dell'io. Innanzi tutto, ciò che li distingue è la diversa natura degli enunciati che li compongono: la seconda è caratterizzata dal susseguirsi di periodi di tipo narrativo, mentre il primo è costituito da proposizioni speculative il cui obiettivo sarebbe quello di «actualizar la presencia del yo-escritor en el interior del texto» (Del Prado 1994: 249). Pertanto, alla dimensione diacronica dell'autobiografia corrisponderebbe quella sincronica del saggio, nella sua doppia prospettiva attuale e insieme atemporale. Tuttavia, non è difficile cogliere l'indole fortemente autoreferenziale del saggio, palesata dall'identificazione dell'io con la scrittura: mettendo l'accento sulla concomitanza di *bios* e *graphé* nella scrittura saggistica e trasferendovi il valore dell'*autos*, è infatti possibile considerarne il carattere di pratica plurale e instabile che presuppone una costruzione in continuo movimento, il cui obiettivo è l'epifania dell'io dell'autore, fluttuante per sua natura, all'interno del testo (Del Prado 1994: 249). Di qui la definizione della scrittura saggistica come pratica ontologica che «no puede [...] concluir nunca de manera definitiva» (Del Prado 1994: 249), le cui istanze enunciative si attualizzano attraverso la rappresentazione testuale di elementi tipici dell'oralità. Così, come conseguenza del valore acquisito dal presente all'interno del testo saggistico, a livello formale si assiste alla proliferazione di deittici e altri tratti propri della sintassi orale: le già menzionate digressioni, giustapposizioni e, più in generale, in-

terruzioni del flusso discorsivo. Infine, la condizione di pratica mutevole comporta la presenza di elementi dialogici come il ricorso al binomio domanda/risposta o la costante ripresa di concetti già sviluppati, per correggerli, precisarli o modificarli. In tal senso è emblematico lo stile che caratterizza *La vida oculta* di Soledad Puértolas, dove l'uso reiterato di formule o avverbi dubitativi si accompagna all'enunciazione di quesiti lasciati spesso irrisolti. Tale elemento da un lato non fa che richiamare la personale concezione estetica della scrittrice, e dall'altro è parte integrante dell'assetto dialogico del testo, che, nella variante puertolasiana, introduce una modalità argomentativa basata sul dubbio e sulla dichiarata asistematicità che connota le sue riflessioni:

Herederos de Sherezade, los novelistas nos debatimos en esa incertidumbre. [...] ¿Quién decidirá ahora qué es lo grandioso, lo bueno, lo permanente? ¿Quién nos dirá dónde hallar la verdad si la verdad no es algo inmutable? ¿Es que la sacralización de un texto del pasado ha de hacerse a costa de la condenación del presente? ¿Acaso no es tan cierto como la Biblia que, aunque todo esté dicho, nada está dicho todavía? (Puértolas 1993: 41-42, 68-69)

Per quanto riguarda le tre autrici in generale, si può ipotizzare – leggendo quindi il ricorso al saggio come esercizio autobiografico – che la forma scelta per questi testi sia la manifestazione letteraria che meglio si presta a condurre un disvelamento profondo dell'essere, giacché, proprio in virtù dell'immediatezza del genere e della costrizione ad attenersi al presente della narrazione, riesce difficile occultare determinate parti di sé, senza contare che l'argomento trattato nei testi comporta l'esplorazione e la conseguente esposizione pubblica di numerosi dubbi (de)ontologici, un fattore che già di per sé implica la condivisione con il destinatario di fragilità appartenenti a un ambito molto intimo.

Alla luce delle argomentazioni di Del Prado e integrando la sua analisi con quella di María Zambrano (1995) sulla confessione, è possibile approfondire meglio il legame tra saggio e autobiografia. La prima caratteristica evidenziata dalla filosofa, che definisce la confessione come «palabra a viva voz» (Zambrano 1995: 26), è appunto la tendenza all'oralità che si riscontra in tale tipologia testuale, che a livello formale conforma inequivocabilmente anche la scrittura saggistica: «Toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real» (Zambrano 1995: 26). Il frammento appena citato introduce un al-

tro fattore estremamente interessante: l'allusione al tempo unico e assoluto a cui si riferisce Del Prado a proposito del saggio. Per María Zambrano, la confessione si sviluppa infatti «en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal. [...] Va en busca, no de un tiempo virtual, sino real, y por eso, [...] se detiene allí donde ese otro tiempo real empieza» (Zambrano 1995: 27-28). Infine, laddove Del Prado parla di epifania dell'autore, Zambrano parla della confessione come di un atto «en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión» (Zambrano 1995: 29). La confessione sarebbe dunque l'espressione di un individuo che non maschera o nasconde la propria condizione di soggetto: è l'espressione del soggetto in quanto tale. Non sono i suoi sentimenti né le sue speranze a essere confessate, ma ciò che la filosofa definisce «sus conatos de ser» (Zambrano 1995: 29).

Questo aspetto, oltre a confermare l'analogia tra i due generi letterari, è centrale in tutti i testi del *corpus*, nei quali la riflessione estemporanea sull'identità di chi scrive è un elemento preponderante. Un'identità che per le tre autrici è indistintamente legata alla pratica della letteratura, con cui la vita di ciascuna si confonde fino a dar luogo al frequente *cliché* cui si accennava all'inizio. In tal senso appaiono paradigmatiche le seguenti considerazioni, abbozzate di solito all'inizio o alla fine di ciascun testo. Puértolas (1993: 15), definendo la sua incursione nel campo del saggio come «una licencia que se permite una novelista», chiede al lettore di interpretarla come tale e non manca di sottolineare che si tratta di divagazioni che riguardano in egual misura vita e letteratura, introducendo così un adagio che riecheggerà anche negli altri due testi: «Porque no se puede hablar de literatura sin hablar de la vida. Al menos, yo debo confesar que padezco cierta confusión entre una y otra» (1993: 16). Amat (1997: 234-235), che già di per sé denota una particolare propensione a mescolare, attraverso la scrittura, la vita alla finzione e la realtà alla sua falsificazione, chiude *Letra herida* prefigurando le sorti dello scrittore contemporaneo in questi termini: «Aceptar peor que mal nuestro destino de epílogo literario, como si la vida fuera secundaria. Como si la literatura fuese la vida y ésta un apéndice del contenido de los libros». Montero (2003: 9), dal canto suo, spiega le ragioni che l'hanno spinta a scrivere un saggio sul mestiere di scrivere ed esplicita ancor più la questione: «Llevaba mucho tiempo apuntando ideas cuando poco a poco fui advirtiendo que no podía hablar de la literatura sin hablar de la

vida; de la imaginación sin hablar de los sueños cotidianos; de la invención narrativa sin tener en cuenta que la primera mentira es lo real».

A proposito della sovrapposizione tra esistenza e scrittura, è opportuno citare il lavoro di Anthony Percival (1997), che basa la sua trattazione sui concetti di immaginazione e creatività, accomunati a vari livelli alla follia o, più esattamente, alla schizofrenia. Di tale associazione, che nella pratica letteraria tende a generalizzarsi e a coinvolgere direttamente la nozione di letteratura come ossessione che può portare alla pazzia, troviamo esempi incisivi nelle opere di Nuria Amat – «En ocasiones me propongo ese sueño de escribir como una loca» (Amat 1997: 13) – e soprattutto della stessa Montero, che vede la follia come un privilegio del romanziere, il quale ha la possibilità di «seguir siendo un niño, de poder ser un loco, de mantener el contacto con lo informe» (Montero 2003: 17). Tale facoltà, sostiene la narratrice, si va indebolendo con il passare degli anni, e allo scrittore tocca il compito di lottare per evitarlo: «para escribir [...] conviene seguir siendo niño en alguna parte de ti mismo. Conviene no crecer demasiado» (Montero 2003: 91). E questo aspetto è talmente centrale nel suo universo creativo che l'autrice arriva perfino a rivendicare la follia come una vocazione esistenziale:

¿No hemos dicho que los novelistas somos seres especialmente proclives a la disociación, especialmente conscientes de la multiplicidad interior, especialmente esquizoides? Pues seámoslo del todo, potenciemos esa división personal, completemos nuestra esquizofrenia hasta ser capaces de analizarnos demoledoramente desde el exterior. (Montero 2003: 251)

Ma tornando allo studio di Percival, è utile partire da una delle conclusioni a cui giunge attraverso il suo excursus psicoanalitico, che porterebbe a demistificare almeno in parte il *topos* dello scrittore-folle: la creatività d'alto livello, come lui la definisce (Percival 1997: 30), trascende infatti le modalità abituali del pensiero logico, assomigliando per molti aspetti alla psicosi. Tuttavia, i diversi modi di pensare creativamente operano di norma in uno stato d'animo razionale e cosciente, e non in uno stato misticamente alterato o trasformato. La creazione è un'azione biologica, vitale, «expuesta a azares y accidentes y prolongada por el afán de una subjetividad que quiere ampliar su libertad» (Percival 1997: 31). Eppure risponde a un progetto, a una serie di operazioni automati-

che che sono condotte con grande consapevolezza e che si prestano a innumerevoli correzioni.

E proprio quegli «azares y accidentes» con cui deve fare i conti l'artista spostano il discorso sulla sofferenza connaturata all'atto creativo, un motivo ricorrente anche nei testi oggetto di studio. Di sofferenza legata alla scrittura parla Rosa Montero, rintracciando nella vocazione letteraria di tutti gli scrittori una ferita remota, un dolore, un trauma da cui è scaturita la necessità della parola scritta: «Tal vez en realidad todos los escritores escribamos para cauterizar con nuestras palabras los impensables e insoportables silencios de la infancia» (Montero 2003: 103). E sempre di sofferenza parla Soledad Puértolas, legandola però alla frustrazione che presuppone il sacrificio della vita a favore dell'arte, che a sua volta ha a che vedere con il distacco dalla propria creatura una volta concepita e, poi, con l'eventuale sconforto legato all'esito dell'attività creativa. Perché la condizione dello scrittore, ci dice l'autrice, lo colloca «entre dos polos opuestos: la soledad absoluta inherente a la creación, la creación en secreto, y el abandono de la obra en manos del público» (Puértolas 1993:105).

Quest'ultimo elemento si ricollega al rapporto problematico con il pubblico e soprattutto con la critica, che Germán Gullón attribuisce alla crescente importanza assunta dall'opera rispetto all'autore, fattore che potrebbe minare l'immagine di questo come «depositario de un fuego divino, de la inspiración» (Gullón 1989: 20). Ma l'autore studiato dal critico, anziché essere coronato di alloro, viene rappresentato proprio mediante quei ferri del mestiere, quelle «cicatrices ganadas en la lucha con la palabra» (Gullón 1989: 21), con cui, al momento di riflettere sulla propria opera, si descrive lui stesso. Due operazioni che si assomigliano e che in fin dei conti affratellano le due professioni, così come sorelle e complementari appaiono le pratiche di lettura e scrittura: «Al liberar el escritor del aura romántica y de las connotaciones periclitadas, y restada esa supuesta suficiencia que dan las grandes síntesis del crítico, el autor y [...] el crítico se avecinan bastante, y los une la preocupación por la lengua y las figuras constituidas con ella» (Gullón 1989: 22).

Al rapporto con la critica concedono ampio spazio tutte e tre le scrittrici, confermandone il carattere spinoso e offrendo spunti personali che si discostano spesso da quelli tracciati da Gullón. È il caso di Rosa Montero, che ne approfitta per abordare un tema «enojoso» (2003: 157), come lo definisce, ossia l'annosa questione della cosiddetta 'letteratura femminile', una catalogazione che ri-

fugge in modo tassativo con una premessa che rivela un punto di vista molto chiaro:

Cuando una mujer escribe una novela protagonizada por una mujer, todo el mundo considera que está hablando sobre mujeres; [...] cuando un hombre escribe una novela protagonizada por un hombre, todo el mundo considera que está hablando del género humano. No tengo ningún interés [...] en escribir sobre las mujeres. Quiero escribir sobre el género humano, pero [...] el cincuenta y uno por ciento de la Humanidad es de sexo femenino; y, como yo pertenezco a ese grupo, la mayoría de mis protagonistas [...] son mujeres, del mismo modo que los novelistas varones utilizan por lo general personajes principales masculinos. Y ya va siendo la hora de que los lectores hombres se identifiquen con las protagonistas mujeres, de la misma manera que nosotras nos hemos identificado durante siglos con los protagonistas masculinos, que eran nuestros únicos modelos literarios. (Montero 2003: 158)

Questo è il punto di partenza per un'invettiva ampiamente documentata (e difficilmente contestabile) che prende di mira la cultura ufficiale non esitando a definirla maschilista nella misura in cui «en los simposiums oficiales suele seguirse citando a las escritoras como un capítulo aparte, [...] apenas si aparecemos en las antologías, en los sesudos artículos universitarios, en los resúmenes de fin de año o década o siglo» (Montero 2003: 161). Sulla stessa linea sembrano collocarsi Puértolas e Amat, che dedicano a loro volta accese riflessioni a una questione alimentata, secondo quanto garantiscono all'unisono, dall'immane allusione, formulata a più riprese in ambito critico, alle presunte implicazioni dell'essere donna rispetto alla creazione letteraria. Puértolas manifesta una posizione analoga a quella di Montero, partendo dal presupposto che il genere sessuale di una scrittrice influisce sulla sua opera quanto una serie di fattori non meno rilevanti, dal luogo di origine alle circostanze vitali o familiari, all'età. Dal canto suo, Nuria Amat, pur smarcandosi in modo deciso da certe classificazioni e tuttavia rivendicando con forza la peculiarità del punto di vista della donna, si colloca in modo molto esplicito in una tradizione letteraria fatta anche, e in modo cospicuo, di scrittrici (bastino i nomi di Charlotte Brontë, Ingeborg Bachmann, Simone Weil, Carson McCullers, Marguerite Yourcenar, Mercé Rodoreda, Natalia Ginzburg, fra le altre), che non a caso sono sorelle, piuttosto che madri, nella rete simbolica delle ascendenze artistiche tesa nell'arco del libro, ovvero compagne, eguali, congeneri, in-



somma presenze positive e benefiche per la scrittura, mentre ai padri, altrettanto influenti e decisivi, tocca il ruolo opposto, quello di ispirare ma anche di debilitare e frustrare la creazione.

Alla luce di tutto questo, non deve stupire che nei testi analizzati prevalga l'uso della prima persona plurale e, più in generale, di formule collettive che possano consentire alle scrittrici di situarsi sullo stesso piano degli altri scrittori menzionati all'interno delle loro opere. Bastino alcuni esempi tratti da *La loca de la casa*<sup>3</sup>: «los novelistas, escribanos incontinentes, *disparamos* y *disparamos* palabras sin cesar», o «Ah, la vanidad del escritor... *Podemos* llegar a ser una auténtica peste» (Montero 2003: 106), o ancora «Todos los escritores *intentamos* definir, describir, ordenar con palabras nuestro espacio» (Montero 2003: 165).

E qui entra in gioco il motivo del rapporto con la tradizione, con il canone, forse l'aspetto più significativo che accomuna i testi esaminati, che aiuta a ricondurre il discorso al legame tra la pratica della scrittura a quella della lettura. In tal senso, è interessante considerare gli spunti che offre Fernando Rodríguez de la Flor in un saggio dedicato al feticismo dell'atto creativo (2007). Lo studioso parte proprio dal concetto di 'lecto-escritura', un termine di derivazione linguistico-pedagogica il cui uso in un contesto come questo non solo decreta la corrispondenza delle due attività, ma conforma lo spazio e il processo stesso della creazione come un *continuum* tra l'una e l'altra<sup>4</sup>. Partendo dalla premessa che non c'è scrittura possibile senza lo spettro della sacralizzazione e della conseguente ritualizzazione associate fin dall'antichità all'atto creativo, lo scrivere continuerebbe a implicare «el instalarse en el contexto de lo sagrado y lo político» (Rodríguez de la Flor 2007: 46). Pertanto il testo è, per chi lo compone, «un 'rito de paso': marca un pasaje y un tránsito entre condiciones diversas, y tiene que quedar pautado por unas fórmulas de acceso» (2007: 46). Tali formule d'accesso – delle vere e proprie *liturgie* – appartengono a un ampio protocollo che scandisce l'atto creativo e che favorisce la ricerca di uno stato di quiete in mezzo al caos vitale. Per entrare nel merito di tali pratiche rituali e conferire un assetto diacronico a tutto il suo discorso, il critico parte da una citazione e da un'immagine pregnanti, che

---

<sup>3</sup> Montero 2003: 29. Il corsivo è mio.

<sup>4</sup> Sulla rappresentazione della vita degli scrittori nel romanzo moderno come rappresentazione delle letture, riflette in modo illuminante Nora Catelli (2001), portando gli esempi di Fielding, Balzac e Gómez de Avellaneda, fra gli altri.

possono riassumere efficacemente la concezione dell'attività letteraria – nel suo senso più concreto – nella modernità. La prima rimanda a un libro di interviste a Jacques Derrida, edito solo in castigliano e intitolato *No escribo sin luz artificial*<sup>5</sup>. A partire da questo lemma Rodríguez de la Flor ripercorre gli scenari notturni illuminati artificialmente in cui sono state concepite svariate opere della tradizione moderna per arrivare alle trasfigurazioni narrative in opere di finzione contemporanee – dal *Quijote* alla *Recherche* proustiana; da Faulkner a Vázquez Montalbán (Rodríguez de la Flor 2007: 50-51). Un elemento che ritorna in diverse opere del *corpus*, a seconda della peculiare concezione temporale di ciascuna autrice. Seguendo l'argomentazione dello studioso, la luce sarebbe infatti metafora del tempo, pertanto ritornare su una lettura, ossia ricostruirne la scrittura, significherebbe intraprendere la ricerca del tempo perduto della gestazione di una grande opera, perché alla scrittura è connaturata una strategia temporale «retentiva, demoradora, espaciada» (Rodríguez de la Flor 2007: 51). In tal senso sembra molto indicativa questa riflessione di Puértolas (1993: 14), che riconduce la scelta di scrivere sulla creazione letteraria al «deseo de indagar [...] los puntos de orientación y apoyo en los que se funda este deseo de vida y permanencia, y de ver si allí, en la palabra escrita, la vida continúa, crece, permanece». Questo aspetto (che richiama la condizione atemporale del saggio descritta da Del Prado e risulta di maggiore interesse se messa in collegata alla scrittura dell'io, per l'anelo trascendente che contraddistingue l'impulso autobiografico) può aiutare a constestualizzare meglio due vere e proprie ossessioni che percorrono i saggi studiati: quella della pagina bianca e quella del rapporto con i maestri del passato. Per quanto riguarda la prima, è ancora Puértolas (1993: 95) a offrirci uno spunto interessante quando afferma: «Lo único que tiene peso en la vida cotidiana del escritor es el hecho de sentarse frente a la página en blanco [...] La única realidad tangible es estar escribiendo, estar luchando con las palabras y con la vida que a través de ellas se expresa o se oculta. En el acto de escribir está su identidad».

Il secondo nucleo da cui muove il ragionamento di Rodríguez de la Flor è l'immagine del *Gabinete Literario del Infante*, un mobile-

---

<sup>5</sup> Jacques Derrida 1999. Si possono leggere alcuni stralci delle interviste riunite nel volume al seguente collegamento: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/artificial.htm> (29/05/2011).

studio che contiene «todo lo necesario para la formación, entrenamiento y práctica en la cultura del escrito» (2007: 52), sottoposto all'attenzione della corte spagnola nel 1773 da un illuminista francese e destinato all'educazione letteraria degli infanti. Tale icona va intesa come allegoria delle esigenze del processo creativo stesso, che necessita di un vasto apparato corporeo non per forza feticista: «Los protocolos, las preparaciones casi rituales inducen el carácter complejo, trascendental que la escritura, nunca un hecho banal, demanda» (Rodríguez de la Flor 2007: 54). Pertanto, tali protocolli accompagnano, addolciscono e addirittura erotizzano la scrittolettura, perché scrivere (e leggere) è una liturgia personale e segreta prima che un atto sociale o pubblico. La condizione ideale per creare è quindi la sparizione del mondo circostante e il nucleo che conforma tale atto si presenta come un esercizio ossessivo di riunificazione e presenza a sé stesso di un soggetto scisso e minacciato dalla dispersione e dalla dimenticanza di sé. A declinare in modo estremamente personale tale motivo è Nuria Amat, che riflette sulla concretezza del momento della scrittura in questo modo:

Entierro en mi cabeza todos mis conocimientos previos. Cocina de escritora y esas cosas. Hago como que las olvido. No existen. Sólo la voz de loca me está permitida, la que nace, cuando nace, de un hilo quisquilloso de silencios. La mayoría de las veces se queda paralizada y nada surge de ese hueco escondido que llamo mi locura de escritora. Entonces invoco las palabras con los dedos. Las palabras del teclado [...] Persigo el estado de gracia de loca aunque sea apenas un segundo de ese estado enfebrecido, el tiempo suficiente para estirar el hilo insatisfecho del silencio. (Amat 1997: 13-14)

Per quanto riguarda la ritualità associata alla scrittolettura, troviamo un esempio molto particolare nel saggio di Puértolas, nel quale la compagnia dei grandi autori della tradizione scandisce curiosamente i diversi momenti di ispirazione di ogni giorno: Tolstoj sarebbe lo spirito affine alle mattine, «cuando la pretensión de abarcar el mundo se corresponde con las energías sin estrenar» (1993: 120), mentre la sera, quando gli sprazzi di saggezza sono stati insufficienti, «sólo cabe esperar el milagro, que venga alguien de donde sea y nos dicte. Un atisbo, una chispa de genialidad, una mínima parte de la que se le concedió a Cervantes» (1993: 120). E sempre Puértolas è colei che più fa riferimento allo spazio insieme concreto e simbolico della scrittura, a cui rimanda fin

dall'immagine riprodotta in copertina – lo scorcio di uno scrittoio dove spiccano svariati oggetti emblematici dell'attività letteraria – e fin dal titolo, emblema della condizione solitaria e, appunto, occulta della creazione letteraria.

Parte integrante di quei teatri della scrittura che sono gli studi degli autori sono le opere dei maestri che spesso ne affollano le pareti, quasi fossero amuleti o geni tutelari, e che formano la gravosa catena di cui lo scrittore contemporaneo rappresenta solo l'ultimo anello, fatto che conferisce alla sua arte un senso di «ilación, de tradición autoalimentada» (Rodríguez de la Flor 2007: 60), in buona parte determinata da quei testi preesistenti con i quali deve instaurare un dialogo. In tal senso, è opportuno ricordare la nozione di «angoscia dell'influenza» proposta da Harold Bloom (1983), a cui è fondamentale accennare per capire meglio il rapporto dialettico dello scrittore con il fardello di un canone di cui desidera ardentemente far parte. Benché lo studioso basi la sua teoria sul testo poetico, non sembra azzardato estenderla e applicarla alla letteratura in generale e addirittura a qualsiasi manifestazione artistica della (post)modernità. Prendendo in prestito alcuni fondamenti della psicoanalisi freudiana, Bloom arriva a concepire il poeta contemporaneo – 'tardivo', secondo la sua definizione – come un individuo caratterizzato da un meccanismo di difesa dovuto a due complessi profondamente e comprensibilmente radicati in lui: da un lato, l'orrore provato di fronte alla possibilità di smettere di essere un poeta, concretizzato se si vuole in quella pagina bianca che è *memento* costante di questa eventualità; dall'altro, l'ossessione di non essere altro che una replica, una copia dei suoi precursori (Bloom 1983: 84). Questi due fattori portano alla concezione di ogni atto di lettura come un atto di 'misinterpretazione', attraverso la quale ogni scrittore opererebbe una rimozione più o meno inconscia dei due spettri menzionati.

È anche in rapporto a tutto ciò che va interpretato il panorama di feticci che conforma il processo creativo a cui si riferiva Rodríguez de la Flor, «una cámara de maravillas, [...] un bosque de imágenes, de objetos, en el que no faltan las personas, el 'otro', o mejor, su *fantasma*» (2007: 76). E la voce di quelle persone, di quell'altro sempre presente alla mente dello scrittore, se nella contemporaneità si manifesta in opere di qualsiasi genere mediante fenomeni di intertestualità più o meno consapevoli, nei saggi sul mestiere di scrivere è un vero e proprio tratto distintivo, che influisce sul testo a livello non solo di contenuti, ma anche di stile, conformando il

genere saggio come un insieme frammentario di rimandi costanti alla tradizione ereditata, per plasmare, a partire da lì, un proprio canone personale. Nel caso di donne scrittrici, il rapporto con una tradizione composta e canonizzata da precursori uomini si fa di certo più complesso, tanto è vero che non sono pochi i tentativi di incidervi comprendendo i nomi di numerose autrici, benché i nomi dei grandi, al maschile, restino predominanti.

È ancora una volta Nuria Amat a offrirci un chiaro esempio di questa dialettica tra scrittura e lettura, un'attività, quest'ultima, che nel suo caso si tinge di connotazioni peculiari, determinate dall'altra professione esercitata dalla scrittrice, quella di bibliotecaria, che è centrale all'interno del suo universo creativo, specie nel suo rapporto con i libri. Se per Amat leggere significa soprattutto «dialogar con lo muertos», o meglio, «observar plácidamente cómo conversan entre ellos» (1997: 15), scrivere equivale a «entrometerse de lleno en la conversación. Y mediar en los silencios y en los errores de memoria que tienen los muertos cuando hablan a través de nuestras voces [...] escritoras» (1997: 15). E i riferimenti al silenzio, che costellano questo e altri passi citati nel corso dell'intervento, alludono all'abisso simboleggiato dall'eventualità di smettere di scrivere, un motivo ricorrente in tutti i testi del *corpus* che rinvia in ultima istanza all'impossibile originalità della scrittura odierna, una consapevolezza a partire dalla quale secondo Amat non resta che reagire attraverso la scrittura stessa, facendo perno precisamente su quella negazione:

Después de Kafka, pero también después de Pavese, una maldición ha desterrado al escritor europeo del paraíso innovador de la palabra. [...] Lo auténticamente revolucionario de nuestra escritura maldita y expulsada del reino vanguardístico es ese pequeño ademán del *no* a escribir cotidiano. Uno solo gesto: no escribiré más para, a partir de esta intención profunda de desprecio e incapacidad de la escritura, ponerse a escribir como una endemoniada [...]. Escribir por imposible y profundo desacuerdo con el genio o el silencio de la escritura. (Amat 1997: 18-19)

Il repertorio liturgico di cui dispone ogni artista per propiziare il meccanismo della creazione, allora, non è altro che la metafora della costante mediazione che contraddistingue l'attività letteraria e quindi lo scrittore. Proprio in tale mediazione – fra la vita reale e la vita ricreata sulla pagina, fra le letture come incentivo e come frustrazione rispetto alla scrittura – risiederebbe la chiave della

scrittura stessa, il che permetterebbe, in ultima istanza, di spiegare le ragioni della proverbiale impossibilità da parte di scrittori e scrittrici a scindere vita e letteratura, una propensione che li colloca sempre su una soglia, su una frontiera esistenziale che si materializza anche a livello formale nei testi studiati, attraverso la feconda ibridazione degli stilemi del saggio con il registro confessionale che li caratterizza.

### Bibliografia citata

#### Fonti primarie

- Amat, Nuria (1997), *Letra herida*, Madrid, Alfaguara.  
 Montero, Rosa (2003), *La loca de la casa*, Madrid, Alfaguara.  
 Puértolas, Soledad (1993), *La vida oculta*, Barcelona, Anagrama.

#### Fonti secondarie

- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.  
 Bloom, Harold (1983), *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli.  
 Bravo Castillo, Juan, J. Del Prado, D. Picazo, eds. (1994), *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.  
 Catelli, Nora (2001), *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama.  
 Derrida, Jacques (1999), *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, Cuatro Ediciones.  
 Glenn, Kathleen, M., M. Mazquiarán De Rodríguez, eds. (1998), *Spanish Women Writers and the Essay*, Kansas City, University of Missouri Press.  
 Gracia, Jordi ed. (1996), *El ensayo español. Los contemporáneos*, Barcelona, Crítica.  
 Gullón, Germán (1989), "El novelista actual y la teoría literaria (en la hora de escritura)", in Mayoral, Marina, ed., *El oficio de narrar*, Madrid, Cátedra: 17-45.  
 Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

- Percival, Anthony (1997), “La creatividad: dimensiones históricas y literarias”, in *Escritores ante el espejo: estudio de la creatividad literaria*, Barcelona, Lumen: 9-62.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2007), “Liturgias de la escritura. El fetichismo del acto creador”, in González Casanovas, Ignacio, M. Lucena Giraldo, eds., *Los secretos de la escritura. Historia, literatura y novela histórica*, Madrid, Instituto de Cultura de la Fundación Mapfre: 41-79.
- Zambrano, María (1995), *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela.





El teatro de la Edad de Oro entre dos siglos:  
la crítica de Leopoldo Alas “Clarín”\*

Sofía Cantalapiedra  
(Universidad de Barcelona)

A la crítica le corresponde la función suprema  
del juicio, educando al público, corrigiendo a  
los cómicos y autores y, buscando nuevos  
caminos por los que pueda desarrollarse el  
arte dramático.

[Leopoldo Alas, *Mezclilla*, 1889]

El último tercio del siglo XIX se convierte en una de las épocas más agitadas dentro de las letras españolas debido al cambio de mentalidad romántica e idealista que imperaba hasta el momento por el positivismo que surge con gran fuerza y repercusión. Dicha mentalidad provoca una serie de debates y polémicas en torno al papel de la literatura dentro de Europa y, a su vez, en torno a la recepción de las nuevas corrientes –me refiero a la estética Realista y Naturalista venida del país vecino– aplicadas a la novela y el teatro<sup>1</sup>. Ya sabemos que la nueva estética se adaptó magistralmente a la novela española<sup>2</sup>, prueba de ello son *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós o *La Regenta* de Leopoldo Alas, las cuales se pueden comparar a las novelas de Émile Zola o los hermanos Goncourt. No ocurre así con el teatro, género que, por aquel entonces, se encontraba en decadencia (como ha analizado, fundamentalmente, Jesús Rubio en sus estudios<sup>3</sup>) y en torno al cual se realizaron una serie de debates en el Ateneo de Madrid durante los años 1875-1876. En ellos se apuntaron los motivos de la decadencia y las propuestas para la regeneración teatral, y en estos debates participará, sutilmente, Clarín, quien se manifestó partidario de la estética realista aplicada a la dramaturgia, tal como hizo, por ejemplo, Galdós con su obra *Realidad*. Pero por aquellos años, también se de-

---

\* Este artículo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado 2009 SGR 973, “Aula Música Poética”, financiado por la Generalitat de Catalunya, del cual formo parte como investigadora junior.

<sup>1</sup> Sobre este tema he tratado en dos trabajos: (2009: 463-473) y (2010: 273-285).

<sup>2</sup> Véase el estudio de Adolfo Sotelo Vázquez (2002).

<sup>3</sup> Véase Jesús Rubio Jiménez (1982 y 1983).

batió sobre la importancia del teatro áureo: algunos lo defendieron como icono de la identidad nacional, tan defendida por Menéndez Pelayo, y otros, como modelo de arte que se debía valorar en su justa medida y recuperar el teatro para ser representado, como es el caso del autor en el que centraremos el presente estudio.

### **1. El Realismo en la crítica teatral del último tercio del siglo XIX**

A pesar de que Leopoldo Alas “Clarín” sea más conocido por sus novelas y por la crítica literaria centrada en dicho género, son varios los artículos en los que el crítico muestra interés por el teatro contemporáneo y en los que propone fórmulas para la regeneración de éste en el último tercio del siglo XIX. El primer artículo en el que Clarín muestra un alto conocimiento de las ideas expuestas por Zola y la regeneración del teatro es «Del teatro», recogido en el libro *Solos de Clarín* (1881). En el artículo, Leopoldo Alas (2003: 144) reconoce que el teatro no se encuentra en el mejor momento histórico, aunque no cree que pueda hablarse de una total decadencia:

Hoy el predominio es, sin duda, de la novela; pero no por esto se anuncie como necesaria la ruina del teatro, ni se diga que por estrecho, insuficiente para la misión actual del arte, y convencional y limitado, debe morir; pudiendo, como puede mejorarse, ensanchar sus moldes, aspirar a una nueva vida, en restauración provechosa para él y para los progresos del espíritu colectivo.

De este modo, propone que para conseguir la regeneración teatral, este género debe seguir las huellas de la novela moderna, el gusto, por aquel entonces, del público, aunque reconoce que en el caso del teatro es una tarea ardua debido a que «el teatro español ha sido siempre, en tiempos de gloria y de envilecimiento, puramente idealista y de formas convencionales, artificiosas por extremo, ajenas a la realidad de la vida y a las leyes de su morfología» (Leopoldo Alas 2003: 145).

El artículo es un eco fiel del trabajo de Zola y, del mismo modo que él, busca en el teatro francés contemporáneo las huellas que el nuevo drama necesita, «pero que por vicio inveterado y de herencia en todos los teatro latinos, no puede, si continúa con los dogmas de su tradición, llegar a las condiciones necesarias de una obra

dramática digna de su tiempo» (Leopoldo Alas 2003: 145), proponiendo, así, que las unidades de tiempo, lugar y espacio se deben adaptar a la acción del nuevo drama contemporáneo:

[...] el interés del drama debe estar en el fondo del ser dramático, por un lado, y por otro, en el resultado de sus relaciones con la realidad en que se mueve, relaciones necesarias en todo caso, vulgar o extraordinario; la unidad del drama debe, ante todo, fundarse en la unidad de la acción total de la vida, en el determinismo lógico de la convivencia social. (Leopoldo Alas 2003: 148)

Verdadera propuesta regeneradora en la que deja claro los caminos por los que debía guiarse el nuevo teatro: «un fragmento de la vida toda», donde la acción dramática cobre protagonismo y sea coherente con los hechos, por lo que «no debe ni empezar ni acabar definitivamente, debe ser fragmentaria, sin ocultarlo, y dar por supuesta y necesaria la gran unidad de la vida toda» (Leopoldo Alas 2003: 151). Teniendo en cuenta todas estas ideas, puede entenderse que Leopoldo Alas no se mostrara de acuerdo con los personajes *tipo*, ya que el teatro naturalista debe decantarse por el carácter, aunque éste no debe regir toda la acción de la obra, las influencias han de ser mutuas, pero no simétricas, sino con ponderación distinta según los casos.

Fue durante los años 1882-1891 cuando Clarín se dio cuenta de las dificultades que llevaba la regeneración teatral, por lo que «aflora en él un pesimismo cuya causa no es la desconfianza en el teatro sino el desprecio por el que se representa en España» (Sotelo Vázquez 2001: 184).

Son varios los artículos en los que Clarín examina los elementos que intervienen en el teatro, manifestando siempre la importancia de la crítica literaria, aunque no será el único elemento por el que muestre interés, como señaló en la revista barcelonesa *Arte y Letras*, el 1 de febrero de 1883: «en el estudio del teatro entran cuatro principales elementos: los autores, los actores, la crítica y el público [...] y fácilmente quedará probado que ninguno de ellos es, ni mucho menos, lo que debería ser en este tiempo»:

Todos sabemos y repetimos a todas horas, que el espectador no se cuida de decadencias y florecimientos y va donde le divierten. El quid está en saber divertirlo con espectáculos sustanciosos, de buen gusto, que entren en el reino del arte verdaderamente dramático. ¿Quién puede contribuir a esto? Aparte de la acción del gobierno, es decir, de

la del dinero, que por ahora eliminamos, puede contribuir: los actores, los autores, los críticos... y los *amos* del periódico<sup>4</sup>.

Al analizar sus artículos o libros de crítica observaremos cómo Clarín ante el teatro clásico español muestra casi siempre la misma postura: «las obras de teatro son para ser vistas en el teatro»<sup>5</sup>. El autor de *La Regenta* estaba apuntando hacia los caminos por el que el teatro se debía guiar para su posible regeneración; primero, la creación de una buena compañía de teatro en el que el elenco de actores esté preparado y formado para la representación, por ejemplo, de un clásico; así lo manifiesta en sus artículos titulados «Rafael Calvo y el teatro español» de 1890 y «Cosas de teatro» publicado en *La Correspondencia de España* el 18 de octubre de 1891:

No podemos decir nosotros que conocemos todo lo que vale el teatro español, porque ni una vez sola hemos visto perfectamente representada ninguna de sus maravillas. Muchas veces habrán dicho los gaceteros, y hasta los críticos, que tal o cuál obra maestra de Calderón, Tirso o Lope se había sacado a las tablas, ofreciendo un conjunto admirable; pero ya se sabe que no hay que hacer caso de estas piadosas mentiras de nuestra crítica española, eterna cortesana. Jamás, jamás ha habido en Madrid una compañía de cómicos buenos; jamás una escena de más de cuatro o cinco personajes ha podido ser bien interpretada; jamás la composición del cuadro escénico ha podido ser bella por su armonía. Y en general, ni aquí ni fuera de aquí están los actores a la altura de los grandes autores; y una de las imperfecciones capitales del teatro es ésta: la inferioridad artística de los cómicos. Puede decirse que hasta hoy, en el arte de la escena los grandes triunfos se deben más a las cualidades del instinto que a la habilidad reflexiva; no ha pasado este arte del período de la espontaneidad, y por eso apenas hay nada hecho en la ciencia del arte teatral, y por eso, el vulgo exige tan poco al cómico, y por eso cómicos de los más notables suelen ser hombres de escasos conocimientos, de mal gusto y nada artistas de alma, en el sentido especial de la palabra<sup>6</sup>.

Ya se sabe que, en España, en el día, no se puede formar una buena compañía dramática completa. Nos faltan, principalmente, mujeres. Tenemos un buen actor, un gran actor de inspiración y fuerza que

---

<sup>4</sup> En *La Correspondencia* (18/X/1891).

<sup>5</sup> Leopoldo Alas, «La Academia Española y el Premio Cortina» (10/V/1891), *Palique*, p. 96.

<sup>6</sup> Leopoldo Alas, *Rafael Calvo y el teatro español. Folletos literarios VI*, Madrid, 1890. Cito por la edición de *OC. IV. (Segunda parte)*, (2003: 1392-1393).

puede interpretar lo más alto y lo más hondo, Vico; tenemos algunos jóvenes, pocos, que pueden ayudarle en el género del drama español antiguo... y en el anticuado; tenemos, por ejemplo, un segundo galán muy apreciable, Calvo (Ricardo) y un galán joven que promete, Perrín. En la comedia corriente, en la *graciosa* nos defendemos mucho mejor; y hay todo un vivero de naturalidad, soltura, observación, que hoy no se aprovecha, se va malogrando, pero con buena organización y *unidad* en la dirección de escena y en el *género* cultivado, podría dar de sí mucho más de lo que se cree<sup>7</sup>.

Sólo ve capacitado para la representación al actor Rafael Calvo, cuyo mérito era «hacernos oír la música viva de ese verso castellano de nuestro teatro glorioso» (Leopoldo Alas 2003: 1393), algo de lo que no gozaba el teatro contemporáneo, ya que según el autor de *La Regenta* los grandes actores no estaban a la altura de los grandes autores. Sí en el caso de Rafael Calvo, capaz de conseguir que el público volviera a los dramaturgos áureos, aunque su trabajo no fue suficiente ya que la regeneración, en palabras de Clarín:

Sólo, sólo estaba Calvo, y así no se regenera un teatro, y no se regeneró. Además, aunque se hubiera podido encontrar actores suficientes, muchos como Rafael, el público bien preparado, un Gobierno capaz de entender su obligación en este punto, una crítica ilustrada y de gusto y otros elementos necesarios para resucitar dignamente a la vida de la escena el teatro que es nuestra gloria... aun esto no podía ser una regeneración del teatro nacional. Para esta, lo primero que se necesita son poetas; no basta con cómicos, y menos un cómico solo. (Leopoldo Alas 2003: 1393)

En segundo lugar, y quizás el pilar más importante, la crítica, ya que, como señaló Sergio Beser (1968: 250), «le corresponde la función suprema del juicio, educando al público, corrigiendo a los cómicos y autores, y buscando nuevos caminos por los que pueda desarrollarse el arte dramático»; la crítica hace, en palabras de Clarín, que el espectáculo no tenga ante los ojos del público más importancia que el arte. Y, en tercer lugar, el público, cuyo papel fundamental no se le escapará, ya que debe educarse el gusto de éste, pues:

No es el teatro, a no ser en manos del genio y en épocas socialmente propicias, el modo literario que refleja lo más delicado y profundo del espíritu estético de un país, pero sí el que habla con más claridad y

---

<sup>7</sup> Cita extraída de Beser (1968: 250)

precisión de las costumbres, del gusto y de otras varias señales de la cultura y del carácter de un pueblo, todas interesantes, no sólo para el crítico de arte, sino más aún para el historiador político y para el sociólogo<sup>8</sup>.

Por lo tanto, Leopoldo Alas creía que el teatro debía regenerarse a partir de la crítica, la corrección del gusto del público, la creación de una buena compañía teatral y la protección oficial del gobierno, y, así lo mostrará en todos sus ensayos, dejando claro que la única manera de regenerar el teatro es a través de la imitación de la vida, como ocurre con la novela, pero adaptándolo a la esencia del drama: se debían rechazar las tres unidades clásicas a favor de la acción, siendo ésta un fragmento de la vida, se debía apostar por la importancia del ambiente en el que los caracteres se movían y, por lo tanto, el drama ni debía empezar ni acabar, idea que ya manifestó Zola en «El Naturalismo en el teatro».

El teatro que más se acercó a lo que Alas buscaba fue el estreno de *Realidad* (1892) de Benito Pérez Galdós, obra que, según Clarín e Yxart, representaba una innovación, una batalla ganada al convencionalismo con la puerta abierta a la realidad<sup>9</sup>, y de la cual Clarín sentenciaría: «El arte futuro es una tierra prometida, hay que conquistarla, y el teatro en ella será una parte del territorio, no una ilusión de nuestras generaciones»<sup>10</sup>. Lo que Galdós hizo fue llevar sobre las tablas lo que Clarín había propuesto en su artículo «El teatro y la novela», publicado en *La Ilustración Ibérica* en 1884:

En España ostensiblemente no se ha emprendido nada que anuncie este prurito [se refiere al interés de los novelistas franceses por el teatro]. Pero yo sé, y lo saben muchos, que Galdós vería con gran placer sus creaciones dramáticas y cómicas expresadas en forma representable. (Leopoldo Alas 2007: 57)

Y tomó nota de las ideas propuestas por Zola en las que los personajes debían expresarse con «la lengua hablada»; las novelas

---

<sup>8</sup> Cita extraída de Beser (1968: 239).

<sup>9</sup> Beser (1968: 267). En este mismo capítulo, el estudioso hace un recorrido por los diferentes artículos de Clarín en los que habla del estado del teatro español, centrándose, especialmente, en la figura de Echegaray que era el primer autor dramático de su época y Galdós, por el que muestra un gran interés y cree que es el camino de su teatro el que se debe seguir.

<sup>10</sup> Cita extraída de Beser (1968: 267).

de Galdós fueron evolucionando de forma lenta, primero hacia la *novela hablada* y, luego, hacia la escena.

El teatro de Galdós fue un paso más hacia la renovación que tanto ansiaba la crítica, pero el Galdós dramaturgo no supo romper con el Galdós novelista, ya que la estructura de sus obras era la misma que las de sus novelas y, por lo tanto, la agilidad escénica que caracteriza la acción del teatro se veía perjudicada por un ritmo lento, demasiado descriptivo en los diálogos de sus personajes y que rompían con la economía dramática propia de la pieza teatral. En palabras de Ruiz Ramón (2000: 366):

Esa falta de economía del diálogo, esa técnica dilatoria de la palabra, llena de meandros, de avances y retrocesos, de excursos, paréntesis y digresiones, procede de la técnica novelesca del diálogo, en la que Galdós es maestro indiscutible. Pero lo que en la novela era acertado es desacertado en el drama, género por excelencia de la esencialidad y la intensidad. Galdós no supo acomodarse a la visión esencializada del drama, y permaneció fiel a la óptica extensiva de la novela.

La herencia de las ideas naturalistas en el teatro fueron, pues, importantes para la regeneración del teatro español, y consiguieron aproximar el teatro a la novela, que ofrecía una mayor elasticidad de técnicas y de temas<sup>11</sup>.

## 2. La dramaturgia áurea según Clarín

Si nos centramos en el teatro de la Edad de Oro, también hallamos artículos en los que valora el teatro nacional y a sus dramaturgos, tal es el caso en el que encontramos la primera mención a Calderón: fue el 3 de octubre de 1875 en la sección de «Libros y Libracos», al tratar sobre las condiciones de la crítica: «Porque en el día de hoy no hay ni Cervantes ni Calderones, ¿desdeñaremos a los ingenios que procuren restaurar el teatro o la novela?»<sup>12</sup>. Observamos que ya en el año 1875 preludia lo que durante su carrera como crítico iba a reivindicar: la valoración de los clásicos pero, a su vez, la aceptación y reconocimiento de las nuevas fórmulas novelísticas y dramáticas.

---

<sup>11</sup> Rubio Jiménez (1982: 40).

<sup>12</sup> Cita extraída de Sotelo Vázquez (2001: 117).

El primer volumen de crítica literaria de Leopoldo Alas apareció en el año de 1881, bajo el título de *Solos de Clarín*, cuya obra gozó de un gran éxito. En ella podemos encontrar dos artículos en los que se centra en el teatro y valora el Siglo de Oro. Estos son: «Del teatro» y «*Mar sin orillas* (Echegaray)». En el primer ensayo se lamenta de los caminos que el teatro contemporáneo va escogiendo para su evolución, pues, además del poco valor estético que reúnen los nuevos dramas, el género decae y los gustos del público siguen el mismo camino:

No veo síntoma de enfermedad en que la crítica ponga en tela de juicio, como ya pone, la manera como este género ahora se cultiva, y señale un indicio de la deficiencia de la escena contemporánea en la frialdad con la que el público acoge a muchas comedias, y en el desvío con que se aparta del arte que llamamos clásico, para buscar espectáculos de índole distinta, alguno de los cuales, aunque conservan todas las apariencias teatrales, tienen bien poco de dramáticos. (Leopoldo Alas 2003: 143)

En el ensayo anima a que los nuevos poetas «señalen nuevos rumbos al arte de las tablas» (Leopoldo Alas 2003: 143), puesto que el pueblo ya no se identifica con las obras que hay en escena, consiguiendo, de este modo, que se alcen en las tablas «obras de baja estofa, híbridas creaciones, producto de varias artes mezcladas con muchos vicios» (Leopoldo Alas 2003: 144).

Como hemos señalado anteriormente, Clarín reconoce que, a pesar de ser la novela el género más propio para la sociedad del siglo XIX, el teatro no se encuentra en total ruina y decadencia, aunque éste debería seguir los pasos marcados por la novela. A pesar de tales afirmaciones, reconoce su gran admiración por el teatro áureo:

Nadie como yo, o más que yo, para decirlo exactamente, ama y admira aquel teatro del siglo XVII, honor y gloria nuestra, palacio de la poesía sostenido en lo más alto del Parnaso por los hombros de seis gigantes. Cada vez que Calderón, Lope o Tirso, Alarcón, Rojas o Moreto hablan en nuestros coliseos, siente el alma un orgullo noble de patriotismo, y paréceme que aún somos los españoles los señores del mundo, al oír tal lenguaje, al más bello que hablaron poetas; lágrimas de admiración y entusiasmo me arranca la rica labor de aquella fantasía original, fresca, poderosa, tan natural, sencilla y hábil, candorosa en su exuberancia que pasma, en un aventurado vuelo que lleva el vértigo en las alas. (Leopoldo Alas 2003: 145)



Aunque se lamenta y dice: «pero nada de eso es lo que hoy ha de buscar la musa dramática, si quiere atraer de nuevo la atención del público que la abandona» (Leopoldo Alas 2003: 145).

En realidad, Leopoldo Alas no pretende, como sí lo hacía Menéndez Pelayo, volver a la escuela clásica, ni identificar el teatro clásico como símbolo de identidad nacional, sino que procuraba rescatar del olvido y valorar artísticamente un género que había gozado de gran prestigio en épocas anteriores:

Una de las cosas mejores que tiene que conservar España es su teatro. Entre todos los teatros habidos (no digo por haber), sólo estos dos, el antiguo griego y el inglés del Renacimiento, pueden competir con el nuestro; pregunten ustedes por ahí fuera, y los que entienden de estas cosas dirán: ¡Oh! El teatro español de Lope y Calderón, de Tirso y Rojas, de Alarcón y Moreto... ¡cosa buena! (Leopoldo Alas 2003: 948)

De este modo, según el escritor ovetense, para que el teatro alcance su justo valor y reconocimiento debe ser representado, porque (así lo manifestará una y otra vez) un teatro «no se conserva haciendo ediciones pobres de sus obras [...], por mucho que valga, se apolilla sino se le saca al aire» (Leopoldo Alas 2003: 848). Los fragmentos siguientes afirman esta idea:

*La vida es sueño, El alcalde de Zalamea, La verdad sospechosa, El rico home de Alcalá, La prudencia en la mujer*, etcétera, etcétera, etcétera, son seres vivos, inmortales, ya lo sé; pero si los tenéis metidos entre papeles, palidecen, se les entorpecen las coyunturas, allí apretadas y encogidas; sacadlos al teatro, como Dios manda, dejadlos estirarse, bracear, andar, vociferar... y ya veréis como esos gigantes vuelven a ser lo mismo que fueron... y serán siempre que se les exponga al libre ambiente. (Leopoldo Alas 2003: 848-849)

Aquel verso español o se había hecho para dormir prensado en las frías columnas de Rivadeneyra, donde es a su verdadera íntima esencia, lo que son las pata de araña del pentagrama a las notas haladas de Rossini. [...] El verso hay que decirlo, y declamarlo, y representarlo. (Leopoldo Alas 2003: 1391-1392)

Por este motivo, el autor de *La Regenta* se centrará en diversos artículos en la importancia de la representación, de una buena representación y, por tanto, el interés de crear y profesionalizar a los

actores; así lo mostraría en el “folleto literario” de *Rafael Calvo y el teatro español* publicado en 1890 con motivo de la muerte del actor un año antes:

Nadie como yo tiene derecho a decir que conoce toda la hermosura que puede dar de sí un drama de Shakespeare, una ópera de Wagner, sino los ha visto perfectamente representados; y será injusto atribuir la superioridad de las emociones estéticas gozadas en esa interpretación perfecta a los cómicos o cantantes, a las artes escénicas, pues todos estos elementos no habrán hecho más que la justicia debida a la obra; no se dirá que la obra vale más de lo que valía, gracias a esta perfección nueva, sino que ahora, por primera vez, se la puede apreciar en su justo valor, y que antes se la estimaba en menos de los que era. (Leopoldo Alas 2003: 1392)

Idea que ya en el año 1878 Manuel de la Revilla estudiaba en las páginas de *La Ilustración Española y Americana* con un artículo titulado: «Del estado actual de la declamación en España» y que Clarín vuelve a reivindicar con la creación de nuevas escuelas y compañías:

No hemos tenido jamás una compañía que pudiera hacernos ver una comedia de Calderón *tal como ella es*, hemos tenido algunos, poquísimos, actores y actrices que supieron, unos en un tiempo, otros en otro, enseñarnos la verdad de lo que era tal o cual personaje. Uno de estos contadísimos cómicos buenos era Rafael Calvo: su mérito superior era hacernos oír la música viva de ese verso castellano de nuestro teatro glorioso. (Leopoldo Alas 2003: 1393)

A propósito del público, cuyo papel en el fenómeno teatral es imprescindible, Clarín ejemplifica cómo fue testigo de la poca cultura hacia nuestro teatro áureo, aunque éste, el público, sí sabía valora y reconocer el verso castellano:

Lo cierto es, que con su gran voluntad, su entusiasmo comunicativo y la poca ayuda que le dieron, Calvo llevó hasta la oreja del vulgo la poesía esplendorosa de la rima calderoniana. *La vida es sueño* se puso en escena cuarenta o más noche seguidas; longevidad pasmosa para aquellos tiempos en que duraba *El drama nuevo* trece días. El público aplaudía a Segismundo de todo corazón; yo, que contemplaba el triunfo del poeta desde el paraíso, puedo dar fe de ello. Hay que tener en cuenta, aunque dé pena confesarlo, que la ignorancia que tienen los españoles en materia de glorias nacionales es tanta, que no hay autor famoso que valga para el público de las galerías, allí no se conoce a nadie; y todos son primerizos; y Moreto se ganaba a pulso su

buen éxito de *El desdén con el desdén*, sin que le valiera el que algunos críticos alemanes sepan de él tantas cosas buenas; pues yo juro por estas cruces que una noche, un caballero que estaba a mi lado, y esto no era en el paraíso, sino en las butacas, ilustraba a su señora esposa con la siguiente biografía del poeta insigne. «Sí, mujer —decía—; ese Moreto es uno que fue ministro de Hacienda, y se retiró para siempre de la política por no sé qué calumnias que le levantaron por causa de unos tabacos». No, no había en nuestro pueblo prejuicio de ningún género; no había admiración impuesta; le gustaba aquello porque sí, porque le hablaba en palabras muy hermosas y muy españolas, de las cosas eternas que hay dentro del alma. (Leopoldo Alas 2003: 1411-1412)

Todas estas ideas son, como ya señaló Sergio Beser, de clara filiación hegeliana, pues el filósofo alemán también se mostraba en desacuerdo con la lectura del texto dramático, ya que creía que estas habían sido escritas para su representación:

En mi opinión ninguna obra teatral, propiamente dicha, debería ser impresa, sino que próximamente como entre los antiguos, pertenecer como manuscrito al repertorio del teatro y no obtener más que una circulación enteramente insignificante. No veríamos así aparecer tantos dramas de un estilo muy esmerado, que encierran hermosos sentimientos, excelentes reflexiones y profundos pensamientos, pero que pecan precisamente por lo que constituye, dramáticamente hablando, el drama, a saber: la acción y su vida animada<sup>13</sup>.

### 3. El bicentenario calderoniano

A la luz de los actos conmemorativos del bicentenario calderoniano (1881), Leopoldo Alas publicó varios artículos donde criticó la actitud que la capital española había adoptado para la celebración de la muerte de Calderón. Por ejemplo, el 12 de abril de 1881 en *El Mundo Moderno* aparece un artículo contestando a su amigo Bremón en el que confiesa que ha recibido una carta del presidente de la comisión del centenario que «me invita a que eche mi cuarto a espadas y escriba algo para un libro de Calderón» (Leopoldo Alas 2003: 639), «un artículo o una poesía», del mismo modo que también se lo pidieron a Moreno Nieto. Y Clarín contesta:

---

<sup>13</sup> Cito por Sotelo Vázquez (2001: 121).

Pero yo le digo en mi nombre, y aun en el de Moreno Nieto, que lo que son versos no hemos de mandar. Lo que yo haría en honor a Calderón sería quemar en la Plaza Mayor todos los versos que se perpetren con motivo del Centenario. (Leopoldo Alas 2003: 639)

El autor de *La Regenta* se lamentaba, de este modo, de la celebración y participación obligada por parte de algunas instituciones en el centenario; así lo manifestaría irónicamente el 2 de junio del mismo año en la revista barcelonesa *La Publicidad*:

El indigno comercio que la vanidad viene hoy a hacer en el templo del arte; y sin mengua de Calderón ni de su gloria, ni del patriótico acto realizado en el Centenario, se puede zaherir a esos comerciantes de la vanagloria, que quieren subir al templo de la inmortalidad trepando como ratas por el pedestal de la estatua de Calderón. (Leopoldo Alas 2003: 703)

Y haría un repaso por las diferentes publicaciones madrileñas como: *El Día*, *El Siglo Futuro*, *El Imparcial*... concluyendo con una moraleja: «los centenarios de los poetas no deben celebrarse haciendo cantar a los gansos contemporáneos para gloria del cisne difunto» (Leopoldo Alas 2003: 705). Como señala Adolfo Sotelo (2001: 124), de todo lo acontecido durante el Centenario a Clarín le parece sólo relevante la publicidad dada al discurso de Adelardo López de Ayala con motivo de su ingreso en la Academia la década anterior.

Existen dos artículos de cierta importancia en los que se centra en la figura de Calderón y el centenario. El primero de ellos apareció el 25 de mayo de 1881 en *La Publicidad* y lleva por título: «Dos siglos después», en el que se centra en la influencia presente de Calderón en la literatura contemporánea. Justifica su participación en el centenario donde no pretende contribuir a «enriquecer la riquísima copia de vulgaridades, hipérboles y cosas huecas que se han escrito» (Leopoldo Alas 2003: 694), puesto que Calderón era:

Un autor con muchísimo mérito, pero no porque lo digan los alemanes, ni porque defendió el catolicismo, no porque España en materia de hombres célebres siempre echó la casa por la ventana, ni por otras causas así, que son las que suelen alegar muchos críticos improvisados que en tal día como hoy echan las plumas a vuelo y manejan, como si fuesen de cartón y como un puño, el Parnaso y el Olimpo, y el Templo de la Fama y el monte Helicón de la calle de Alcalá. (Leopoldo Alas 2003: 694)

En este artículo reconoce que ninguno de los autores de los pasados siglos influye en la vida intelectual como debiera para la mejora de la forma artística y las bellezas del puro espíritu, a causa, en gran medida, del abandono que se tiene por las letras clásicas, pero, sobre todo, por la libertad de pensamiento y, en consecuencia, ello imposibilita empastar las creencias religiosas y políticas sobre las que se asienta la obra de Calderón con la libertad de pensamiento del tiempo presente, que «Clarín juzgaba el lugar común del progreso contemporáneo» (Sotelo Vázquez 2001: 124).

No está de acuerdo con la recuperación de las ideas religiosas y políticas que aparecen en el teatro calderoniano, puesto que «es ya arqueología pura, noble, puro divertimento de inteligencias escogidas, no alimento cotidiano y fuerte y nutrido del espíritu nacional»<sup>14</sup> y, así, decide indagar en «la pura esfera del arte» donde el dramaturgo puede ser valorado en su justa medida por los contemporáneos.

Leopoldo Alas divide la grandeza de Calderón en dos ideas: la primera de ellas corresponde al lenguaje «como forma de expresión bella, digna, exacta y pura» y que debe imitarse «en el que no es claramente absurdo que se imite, siempre que el imitador sepa discernir y comprenda lo que sería afectación copiar, y lo que sería bueno y bello conservar y cultivar en tal lenguaje» (Leopoldo Alas 2003: 699), siendo lo perdurable la bellezas de caracteres, situaciones e ideas geniales, aisladas, no sistemáticas, como señala Sotelo:

Clarín se empeña en refutar la validez de la imitación del teatro calderoniano como alternativa al teatro de corte naturalista, que defendía con ardor como el más oportuno para el momento presente, y a la vez instaba a la admiración placentera del gran arte dramático de Calderón, cuyos caracteres, situaciones y lenguaje podían encontrar ade-

---

<sup>14</sup> Leopoldo Alas 2003: 696. Pienso que arremete con las propuestas adoptadas por parte de Menéndez Pelayo y sus seguidores. Más adelante (2003: 697) dirá: «En buena hora agradecido catecúmeno de la Academia Española se presenta ante sus colegas armado de esa fácil erudición pseudo-clásica que consiste en sonsacar de las comedias del augusto ingenio lo que se necesita para demostrar que en el siglo XVI y XVII se profesaba la fe ciega en el respeto monárquico; pero esto que entusiasma, o tal parece, al académico nuevo, que como tal se cree obligado a ser conservador y aun retrógado, no puede producir tal simpatía a un pueblo que conquistó su soberanía y sabe que es abyección, debilidad y podredumbre la idolatría de los reyes».

cuación intertextual en los quehaceres artísticos contemporáneos.  
(Sotelo Vázquez 2001: 125)

En cambio, el segundo de los aspectos responde a las ideas naturalistas que por aquel entonces defendía Clarín, donde el crítico no cree que sea pernicioso:

imitar el “idealismo abstracto y poético de ese teatro que es nuestra gloria más grande después del *Romancero* y del *Quijote*. Hay en ese idealismo del teatro calderoniano (no así en el teatro de Tirso, en este concepto el mejor) elementos que luchan con las mejores tendencias del teatro contemporáneo en guerra sin cuartel, pero que representa la antítesis de lo que hoy se busca y procura. Hoy se tiende cada vez con más fuerza a la verdad de la observación, a la exactitud de la representación; quíere-se que, como la novela, la escena sea espejo de la vida real, no exaltación de los conceptos metafísicos acerca de la vida y sus leyes; y esto precisamente es el teatro calderoniano. (Leopoldo Alas 2003: 698)

Rechaza la idea defendida por muchos de que en las comedias de capa y espada de Calderón se pueda ver una pintura exacta de la vida del siglo XVII, y afirma al respecto:

La comedia de capa y espada, es claro que más se ha de parecer a las costumbres de su siglo que a las del nuestro; pero en rigor no es más que colección de lugares comunes poéticos bien, o mal colocados según el autor que los maneja; no son otros los recursos, los resortes de calderón y Lope y Alarcón en este punto que los empleados por Solís, por Zamora y tantos autores de segundo orden. (Leopoldo Alas 2003: 698)

El teatro de Calderón es, pues, idealista y, por tanto, en la esfera del arte no casa con los caminos de la literatura contemporánea:

Hoy se le da a la literatura ya más altos propósitos; se ha tomado más por lo serio, y el fantasear hermoso pero desenfrenado, sobre todo ajeno a la observación, metafísico y mejor abstracto, no basta para lo que la nueva vida pide a la novela, pide a las tablas. (Leopoldo Alas 2003: 699)

Clarín no hace más que valorar dentro del arte la fuerza de los caracteres, el lenguaje empleado y que Ayala supo recuperar, por ejemplo, en su comedia *Consuelo*, pero los nuevos caminos del teatro contemporáneo están alejados del idealismo que caracteriza

la obra calderoniana: «En fin, queda una gloria del arte inmensa, que cuanto más culto sea el pueblo más admirará, sin perjuicio de que el tiempo vaya alejado más cada vez de aquel gran espíritu el espíritu del siglo» (Leopoldo Alas 2003: 699).

El segundo artículo centrado en la figura de Calderón está dedicado a la puesta en escena, en Madrid, de *La hija del aire*, publicado el 24 de enero de 1882, en *El Progreso*. En él, Clarín vuelve a valorar la labor como director de escena y como actor de Rafael Calvo a la hora de dar vida a los personajes de nuestras comedias del Siglo de Oro:

Para muchas cosas sirve el señor Calvo en la escena; pero nada le sienta mejor que decir esos versos inmortales que escribieron Lope y Calderón, Tirso, Alarcón, Rojas y Moreto. Mejor que los personajes que imitan la vida presente, entiende y siente y penetra el señor Calvo esos otros que, o fueron en pasados poéticos siglos, o no fueron jamás, sino en los sueños hermosos de nuestra gloria literaria más grande, de nuestra romántica escena, para nosotros clásica. (Leopoldo Alas 2003: 831)

Y la recuperación de los clásicos en los escenarios, pues como ya señalamos anteriormente, es uno de los motivos por los que el crítico apuesta para salir de la actual decadencia teatral:

Mi enhorabuena al señor Calvo, a quien suplico, si algo valen mis ruegos, que insista en dar luz a las joyas del teatro antiguo, hoy empolvadas y sin brillo en las frías columnas de la colección Rivadeneira. El pueblo no ha de ir a leerlas, y como es pecado de lesa-nación que las ignore, hágansele oír en el teatro; que ya ha dado muestras en esta y otras ocasiones el público de las galerías de admirar y comprender, casi sin saber por qué ni cómo, las grandezas de los mejores poetas que tuvo España, que fueron también los más populares. (Leopoldo Alas 2003: 831-832)

Leopoldo Alas pretende, así pues, llevar a escena a nuestros clásicos por una cuestión cultural, aprovechando el perfeccionamiento de las artes en el siglo XIX para que «el público vea con los ojos del cuerpo lo que en tiempos pasados sólo pudo ver con la fantasía» (Leopoldo Alas 2003: 830).

### Conclusiones

Observamos, por tanto, a partir de las ideas expuestas por el autor de *La Regenta* durante el último tercio del siglo XIX, que las valoraciones hacia nuestro teatro clásico no eran únicamente como icono de una identidad nacional defendida por los más conservadores, sino que se trataba de un teatro digno de recuperar y alabar por la creación y erudición del lenguaje, la variedad de los caracteres que merece el respeto como trabajo artístico, pero que el nuevo teatro de finales del siglo XIX no debía imitar, ya que los nuevos pasos que debían seguir eran los mismos que había dado el género novelístico: el realismo en la escena. Unas valoraciones críticas despojadas de toda vestidura ideológica para centrarse, de este modo, en la calidad dramática de nuestros clásicos. Tal y como un siglo después, aproximadamente, seguían defendiendo otros estudiosos, y de los cuales es buen testimonio la actitud de Ruiz Ramón<sup>15</sup>.

### Bibliografía citada

- Beser, Sergio (1968), *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Cantalapiedra, Sofia (2009), “Los debates de la Ciencia española en el siglo XIX y el teatro áureo”, en Regueiro, Begoña, A. Rodríguez, eds., *Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas*, Aleph, Academia Editorial del Hispanismo.
- Cantalapiedra, Sofia (2010), “Josep Yxart: diálogos ibéricos entre la crítica teatral madrileña y la catalana”, *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos*, Aleph, Lisboa, Academia Editorial del Hispanismo: 273-285.

---

<sup>15</sup> (2000: 215-216): «La crítica literaria ha explotado, como un rico filón, ese contraste entre dos personalidades, y ha contrapuesto también sus dos dramaturgias mostrando sus diferencias. Tal método de contraposición ha sido fecundo en hallazgos, cuando objetivo, pero pletórico en errores, cuando estribado en un cerril partidismo que dividía a los críticos en capillas, según fueran anticalderonianos o antilopistas. Hoy, afortunadamente, los críticos literarios han renunciado a la guerra civil, y su lopismo o calderonismo es cuestión de especialización, y no de combate. Sin obnubilar preferencias, podemos afirmar que reina hoy entre los críticos el espíritu del “monta tanto, tanto monta”».



- “Clarín” Alas, Leopoldo (1971), *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza Editorial.
- “Clarín” Alas, Leopoldo (1990), *Nueva Campaña*, prólogo de Antonio Vilanova, Barcelona, Editorial Lumen.
- “Clarín” Alas, Leopoldo (2003), *Obras Completas. IV. Crítica (Primera parte) y (Segunda Parte)* (Ed. De Laureano Bonet con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro), Oviedo, Ediciones Nobel.
- “Clarín” Alas, Leopoldo (2007), *Crítica popular*, Sevilla, Editorial Doble.
- Rubio Jiménez, Jesús (1982), *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Libros Pórtico.
- Rubio Jiménez, Jesús (1983), *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor.
- Rubio Jiménez, Jesús (1986), “La recepción crítica del Naturalismo teatral en España”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*: 345-357.
- Rubio Jiménez, Jesús (2001), “Leopoldo Alas, Clarín y el teatro”, *ADE*: 154-161.
- Ruiz Ramón, Francisco (2000), *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2001), *Perfiles de “Clarín”*, Barcelona, Ariel.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2002), *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Biblioteca Filológica, Salamanca, Ediciones Almar.
- Zola, Émile (1989), *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Selección, introducción y notas de Laureano Bonet, Barcelona, Ediciones Península.



Oltre la picaresca: frontiera di generi nel *Marcos de Obregón*  
di Vicente Espinel\*

Federica Cappelli  
(Università degli Studi di Pisa)

Ancor prima di venire a conoscenza dell'imminente organizzazione di un convegno AISPI sul concetto di *frontera*, l'esame viscerale del testo di Espinel impostomi dalla sua traduzione<sup>1</sup> mi aveva suggerito con insistenza l'idea di un'opera difficilmente riconducibile a un'univoca classificazione di genere: un'opera di frontiera, appunto, capace di muoversi disinvoltamente lungo un sottile, eppur saldo filo narrativo giocato sull'ambiguità fra realtà e finzione che, di volta in volta, cede il passo a una modalità di racconto piuttosto che a un'altra, senza mai, però, privilegiarne alcuna.

L'argomento, spesso alluso dalla critica<sup>2</sup>, ma mai affrontato sistematicamente, si è rivelato, a una più approfondita ricognizione, molto più vasto e articolato del previsto: impossibile esaurirlo nel tempo a disposizione per questo intervento. Mi limiterò, pertanto, a tracciare un profilo, spero non troppo schematico, ma necessariamente riassuntivo dell'intricato tessuto narrativo che sottende le *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*.

Più volte la critica si è interrogata sull'entità del debito del romanzo di Espinel nei confronti della picaresca, ora annoverandolo entro i confini del canone in virtù della presenza di episodi ed

---

\* Il contenuto del presente articolo è in parte confluito nell'introduzione alla mia traduzione italiana del romanzo di Espinel (Espinel 2011) e particolarmente nel secondo paragrafo, dal titolo: "Oltre la picaresca: modernità del *Marcos de Obregón*" (pp. 12-22).

<sup>1</sup> La traduzione italiana del *Marcos de Obregón* risponde a un progetto di traduzione di un *corpus* di epigoni della narrativa picaresca dal titolo *Oltre il Lazarillo. Variazioni sul romanzo picaresco spagnolo*; il progetto, approvato e finanziato dalla Commissione Europea di Cultura nell'ambito del programma Culture-«Crossing Borders-Connecting Cultures», include anche *Varia fortuna del soldado Pindaro* di Gonzalo de Céspedes y Meneses (Céspedes y Meneses 2011), *La deshordenada codicia de los bienes ajenos* di Carlos García (García 2011), *Las harpías en Madrid* di Alonso de Castillo Solórzano (Castillo Solórzano 2011) ed *El Siglo Pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* di Antonio Enríquez Gómez (Enríquez Gómez 2011).

<sup>2</sup> Cfr., fra gli altri, Lara Garrido-Rallo Gruss (1979: 105-129).

aspetti tipicamente picareschi (Rico 1969; Rey Hazas 1996: 155-156 e 2003; Peña 2003), ora escludendovelo a priori a causa del carattere troppo poco picaresco del protagonista (Bataillon 1969: 235-236; Belič 1969: 58; Parker 1975: 100; Stamm 1979; Moratilla García 1998), ora riducendo la derivazione picaresca del testo alla sua sola impalcatura narrativa (Maravall 1986: 766); mai si è però giunti a dimostrare «en qué consistiría precisamente la transformación o, tal vez, variación de rasgos genéricos de la novela picaresca en el *Marcos de Obregón*» (Schlickers e Minnemann 2008: 310). D'altra parte, simili interrogativi dovevano suggerire, di per sé, la difficoltà di costringere un'opera proteiforme quale è il *Marcos* entro i rigidi confini di una catalogazione aprioristica<sup>3</sup>. Per di più, al momento della sua pubblicazione, il genere picaresco era già entrato in una fase di logoramento cui Espinel pare infliggere il colpo di grazia alterando radicalmente lo statuto del genere mediante il sovvertimento del segno caratteriale del protagonista: non più un emarginato sociale di estrazione abietta e destinato a una vita di miserie, ruberie ed espedienti, ma un uomo onesto, di nobili natali e sentimenti, che percorre il suo viaggio di vita fra incontri avventurosi e storture da raddrizzare in nome di un cristiano buon-senso. L'opera di Espinel sembra dunque essere, piuttosto, figlia di quel clima di ricerca di formule narrative nuove, più conformi al contesto socioculturale controriformista che, a partire dal *Don Quijote*, investe tutta la scrittura romanzesca spagnola del XVII secolo. Conforme a ciò, il suo obiettivo precipuo, più volte ribadito dall'autore, è quello di insegnare e divertire a un tempo, secondo il noto principio oraziano.

---

<sup>3</sup> A sua volta, la narrativa picaresca evidenzia un connaturato polimorfismo che la rende restia a una caratterizzazione definitiva (Alfaro 1977: 2; Cabo Aseguinolaza 1992: 10 y ss.); tuttavia, Claudio Guillén, nel 1962, nella sua reinterpretazione del concetto di genere, ha cercato di conferire alla picaresca una maggiore specificità accrescendo, altresì, la sua capacità di essere applicata a opere che introducono varianti fondamentali al modello originale; il *Marcos de Obregón* sfugge, però, anche a una classificazione più allargata del genere, poiché manca dei requisiti basilari che, secondo Guillén, dovrebbero corrispondere alle opere picaresche «in senso ampio»: l'estrema solitudine dell'orfano e il suo permanente straniamento dalla società che è fonte della sua condotta antisociale (Guillén 1962: 252-266). Sull'ibridismo narrativo del *Marcos de Obregón* seguendo un approccio metodologico di studio d'impronta bachtiniana si veda: Aguilera Serrano 1996.

Il *Marcos de Obregón* consta di un impianto narrativo alquanto complesso<sup>4</sup> fondato, da un lato, su un intricato gioco di equilibri tra la finzione diegetica vera e propria e la verità storica dei numerosi episodi desunti dalla vita dell'autore (Haley 1994) e, dall'altro, sul sovrapporsi di molteplici piani narrativi e digressioni di natura moraleggiante che ostacolano la naturale progressione del racconto, costringendola a un andamento a singhiozzo<sup>5</sup>.

L'opera si apre *in medias res* sul presente del protagonista, colto nel suo quieto vivere di anziano ospite di un asilo madrileno; subito dopo, prosegue a ritroso narrando di un passato recente al servizio di un medico, il dottor Sagredo; infine, dà l'avvio a una vera e propria retrospettiva analettica: costretto a rifugiarsi in un eremo poco fuori Madrid per l'imperversare di una tempesta, Marcos, sollecitato dall'eremita che vive in quel luogo – suo vecchio conoscente –, inizia il «lungo racconto» della sua vita.

A giudicare da queste esigue informazioni si potrebbe propendere per una lettura del *Marcos de Obregón* come di un'autobiografia fittizia tendente alla rievocazione memorialistica. La mancata coincidenza fra le tre istanze narrative (autore-narratore-protagonista) ci impone, infatti, di considerare il testo come frutto di una scrittura autobiografica puramente letteraria<sup>6</sup> in cui l'estrema vicinanza fra autore e protagonista – tanto che quest'ultimo appare come un doppio del primo – porta a un continuo slittamento della modalità pseudo-autobiografica verso il racconto di memorie e l'evocazione di un passato in gran parte reale. Lo dimostrano le numerose allusioni a conoscenti e amici di Espinel, le esperienze di viaggi reali da Salamanca a Ronda o da Genova a Milano, la malattia della gotta in vecchiaia e così via.

---

<sup>4</sup> Motivo di modernità per alcuni critici, fra cui Lara Garrido (1997: 365), che vede nel *Marcos de Obregón*, addirittura, un precursore del romanzo novecentesco proustiano o pirandelliano.

<sup>5</sup> Per uno studio della struttura del *Marcos de Obregón* in riferimento alle tre epistole oraziane tradotte da Espinel rimando a Díez Fernández (1994), il qual proclama l'esistenza di una «estrecha relación que une las tres epístolas [...] y la novela [...]», in quanto a «elementos estructurales, de tono y de contenido [...] (la digresión, el buen humor, la prédica moral del equilibrio y la significativa proyección autobiográfica)» (109). Sulle connessioni in generale fra epistola e romanzo e sulla funzione «prenovelesca» della prima, si veda Claudio Guillén (1985: 172 ss.).

<sup>6</sup> La coincidenza fra le tre istanze narrative è requisito imprescindibile del cosiddetto «patto autobiografico» che si stabilisce fra autore e lettore (cfr. Lejeune 1975).

Il racconto in prima persona risulta, dunque, essere l'istanza narrativa preponderante che permette a Espinel di indugiare in prodezze da equilibrista sull'esiguo confine fra autobiografia reale e fittizia. Tuttavia, il suo gusto genuino per il narrare lo induce a servirsi del suo stesso protagonista sia per introdurre unità narrative minori di cui Marcos è ora personaggio principale ora testimone-narratore ora depositario, sia per far scivolare la finzione autobiografica verso altre modalità narrative, quali il diario di viaggio, il romanzo bizantino d'avventure, il romanzo di costume, la novellistica all'italiana, la *crónica de Indias*, il romanzo didattico-moraleggiante. Da qui il netto superamento dell'impianto picaresco per dar vita a una mistura romanzesca ibrida, propiziata dalla permeabilità della stessa cornice (pseudo)autobiografica, la quale costituisce per natura un territorio di frontiera, ambiguo e polivalente, spesso tendente ad espandersi in regioni limitrofe fino a confondersi con altri statuti narrativi (Tortosa 1993: 399). Come ben suggerisce Haley (1994: 118), infatti: «Nel ricostruire la propria vita, Marcos divaga spesso, da qui che il suo racconto contenga molti episodi che riguardano solo marginalmente la sua avventura»<sup>7</sup>.

La connotata tendenza alla divagazione che caratterizza la scrittura narrativa di Espinel si palesa sin da subito: prima che il racconto esistenziale all'eremita prenda l'avvio, la rievocazione della recente esperienza dell'anziano scudiero al servizio della famiglia Sagredo conduce a uno spostamento dell'obiettivo della narrazione su un piano secondario e l'episodio finisce per assumere i tratti di una vera e propria novella interpolata<sup>8</sup> in puro stile boccaccesco<sup>9</sup>, con punte di comicità che riecheggiano il teatro *entremesil* cervantino. Il tutto viene, da un lato, corredato da un'ambientazione madrilenà così palpitante di vita che sembra an-

<sup>7</sup> La traduzione è mia come tutte quelle che seguono, salvo diversa specificazione.

<sup>8</sup> È la prima di tre novelle 'indipendenti' che punteggiano il testo di Espinel: le altre due sono l'episodio della prigionia di Marcos ad Algeri e quello del cavaliere Aurelio, ambientato in Italia.

<sup>9</sup> La vicenda di donna Mergelina Sagredo e del barbierino di cui si invaghisce devono molto ad alcune novelle del *Decameron*: VII, 2 e 6 e I II, 5 (per uno studio sul debito del romanzo di Espinel verso Boccaccio rimando a Parducci 1950-54: 207-217 e a Rallo Gruss 2010: 67-79). Aranda (2010: 59-63) propone una lettura dell'episodio dei Sagredo che vada oltre i confini della novella intercalata, mettendolo in relazione «estructuralmente con la doble competencia del viejo Marcos», quella di scudiero e di *ensalmador* (59).

ticipare i quadri di costume ottocenteschi, dall'altro, infarcito di prediche e digressioni moraleggianti tese a connotare pedagogicamente l'episodio, in linea con il principio oraziano esposto da Espinel nel prologo e che informa l'intera opera. Una connotazione, questa, che trova conferma nello scioglimento, fra l'altro differito, della vicenda dei coniugi Sagredo: alla fine del libro, come vedremo più avanti, le loro avventure saranno, infatti, suggellate da una conclusione esemplare, mentre il racconto si dislocherà verso altre tipologie di narrazione.

Con l'inizio del resoconto autobiografico all'eremita, in cui Marcos evoca con tenerezza la sua città natale, la figura del padre e i primi studi, l'annunciato meticciamiento narrativo del testo trova nuove conferme: la narrazione in prima persona si arricchisce di una copiosa materia itinerante che, soprattutto in caso di corrispondenza fra le peripezie di Marcos e le reali esperienze dell'autore, adotta le forme di un vero e proprio diario di viaggio, non privo di delicati accenti lirici<sup>10</sup>. Superando ancora una volta il canone picaresco, nel testo il viaggio non è più solo metafora della formazione del *pícaro* e luogo privilegiato delle sue dure prove di vita – che peraltro non mancano nella storia di Marcos, vittima come è di burle, pessimi incontri e *mal trato*. Qui esso diventa, piuttosto, l'occasione propizia per la contemplazione e l'emozione estetica di paesaggi reali nonché, anticipando un modello che sarà proprio della prosa settecentesca, per l'osservazione accurata dei dettagli, per la curiosità sociologica verso gli abitanti e i loro costumi, ma anche per l'annotazione di dati personali, il tutto condito da aneddoti introdotti ad arte, quasi a far credere, chissà, che si tratti sempre di esperienze realmente vissute. Ne derivano frammenti descrittivi che denotano la grande sensibilità dell'autore verso la bellezza del paesaggio e la sua abilità nel trasmettere, oltre al tratteggio di una colorita visione momentanea, le sensazioni e le percezioni sensoriali che hanno reso memorabile una parte del cammino, come dimostra il seguente scorcio di Malaga:

[...] Llegué a Málaga [...]. Fue tan grande el consuelo que recibí de la vista della, y la fragancia que traía el viento regalándose por aquellas maravillosas huertas, llenas de todas especies de naranjas y limones, llena de azahar todo el año, que me pareció ver un pedazo de paraíso,

---

<sup>10</sup> Sul tema si veda ad esempio: Linares Alés 1984. Per la forma della narrativa di viaggio nella letteratura spagnola del Seicento, si veda, fra l'altro, García Alburquerque 2005.

porque no hay en toda la redondez de aquel horizonte cosa que no deleite los cinco sentidos. Los ojos se entretienen con la vista de mar y tierra, llena de tanta diversidad de árboles hermosísimos [...]; con la vista del sitio y edificios, así de casas particulares como de templos excelentísimos, especialmente la Iglesia Mayor [...]. A los oídos deleita con grande admiración la abundancia de los pajarillos, que imitándose unos a otros, no cesan en todo el día y la noche su dulcísima armonía [...]. Los mantenimientos, abundantes y sustanciosos para el gusto y la salud; el trato de la gente, muy apacible, afable y cortésano, y todo es de manera que se pudiera hacer un grande libro de las excelencias de Málaga [...] (Espinel 1972, I: 255-256).

Ecco, dunque, che le istanze narrative della falsa autobiografia e del racconto di memorie si intersecano col resoconto di viaggio, arricchendo l'intreccio narrativo all'insegna di un'eterogeneità che non ne pregiudica, però, la coesione interna, legato come è al filo rosso del gioco di specchi fra autore e protagonista.

Come in un'infinita sequenza di incastri, la relazione di viaggio cede, a sua volta, il passo ad altre interferenze narrative. La prima fra queste è sicuramente l'ampia incursione nell'universo della picaresca che segna la vita di Marcos soprattutto a partire dal suo passaggio da studente a soldato<sup>11</sup>. Si tratta della porzione di testo in cui è maggiore il debito di Espinel nei confronti di questo genere narrativo: l'io narrante, prima, vi si racconta impegnato in una serie di avventure galanti che finiscono in burla, poi, passa a descrivere l'ambiente malfamato di Siviglia, con i suoi bravi, le prostitute e gli sbirri inetti. Come è naturale che sia, qui si narrano anche gli unici episodi in cui la condotta morale del protagonista mostra evidenti segni di vacillamento: per un breve periodo il giovane Marcos si spoglia delle vesti dell'*antipicaro* per eccellenza, orgoglioso delle sue rispettabili origini, per indossare quelle del *picaro* autentico, impelagato di continuo in risse, duelli e fughe rocambolesche. Così lo stesso Marcos sintetizza questa esperienza:

Estuve en Sevilla algún tiempo, viviendo de noche y de día inquieto, con pendencias y enemistades, efectos de la ociosidad, raíz de los vicios y sepulcro de las virtudes. Torné en mí y halléme muy atrás de lo que había profesado; que en la ociosidad no solamente se olvida lo trabajado, pero se hace un durísimo hábito para volver a ello (Espinel 1972, II: 44).

---

<sup>11</sup> A proposito dell'immagine del soldato nella letteratura spagnola dei secoli d'oro si vedano: Cassol 2011 e Borreguero Beltrán 2005.



Conclusa la parentesi sivigliana e la digressione nell'ambito della picaresca, il testo transita verso un nuovo versante narrativo che funge da introduzione all'episodio cervantino del *cautiverio*: quando Marcos, recuperata la sua moralità, s'imbarca per l'Italia al seguito del duca di Medina Sidonia, il racconto autobiografico si tinge dei colori del romanzo d'avventura fra minacce di navi corsare, furiose tempeste marine e fortunosi naufragi. Espinel anticipa in questo modo la digressione tipica del romanzo greco-bizantino<sup>12</sup> che caratterizzerà l'episodio della prigionia algerina di Marcos. Da qui che, anche nel caso delle peripezie per mare, non si tratti di meri motivi avventurosi disseminati qua e là per rinvigorire la diegesi principale, bensì di un vero e proprio cambio di atmosfera, di toni e di linguaggio che immerge il protagonista, e con lui il lettore, in un orizzonte narrativo totalmente nuovo. Qui Espinel dimostra grande padronanza tanto nell'uso di un lessico specifico come nella ricostruzione puntuale di situazioni che, tornando all'usuale gioco di concordanze fra realtà e finzione, suggeriscono il richiamo a esperienze passate vissute in prima persona (Haley 1994: 175):

Esforzóse el viento tan demasiadamente que nos quebró el árbol de la mesana, rompiendo las velas y jarcias de lo demás con tanta furia que nos puso en menos de doce horas sobre la ciudad de Frigus, en Francia; y sobreviniendo otro viento contrario por proa, anduvimos perdidos, volviendo hacia atrás con la misma prisa que habíamos caminado. El galeón era muy gran velero y fuerte, bastante para no perdernos, y con sólo el trinquete de proa pudimos bandearnos, con la gran fortaleza del galeón (Espinel 1972, II: 51).

È a questo punto che Marcos, approdato fortunatamente nell'isoletta di Cabrera, all'estremo sud di Maiorca, viene catturato da un rinnegato valenzano e dalla sua banda di corsari: ha inizio così la sua avventura più esotica. Il racconto africano di Marcos si situa su di un piano diegetico secondario rispetto a quello principale: Espinel lo riferisce come se si trattasse di una lunga e complessa novella intercalata, di cui egli stesso è protagonista. Lo scioglimento di questo intreccio secondario avverrà solo nella terza parte dell'opera, con scambi di identità e una doppia agnizione, seguendo il motivo dell'equivoco, tipico di questo genere narrativo.

<sup>12</sup> Sull'assimilazione della narrativa greca d'avventura nella letteratura spagnola del *Siglo de Oro*, si veda González Rovira 1996.

L'episodio della prigionia algerina – che ricorre in molti *relatos ficticios* del XVII secolo e che nel nostro caso evidenzia un ampio debito nei confronti della materia cervantina (Haley 1994: 177ss.) – presuppone un radicale cambio di scenario e di coordinate narrative: Espinel si appropria abilmente delle ambientazioni, dei personaggi, delle atmosfere proprie dei racconti di *cautivos*. Malgrado si tratti di un episodio apparentemente molto tangenziale rispetto all'argomento principale, sa trasformarlo in occasione privilegiata per mettere in pratica il motto oraziano che sottende l'intera sua opera, evitando di comprometterne ancora una volta l'unità di fondo. Mediante l'intrattenimento reso da un racconto di avventure, prigionie e riconoscimenti tardivi, istruisce i propri lettori in nome della giusta religione, snocciolando sapientemente la vicenda di un moro valenzano – il rinnegato – 'malato' di pietà cristiana e l'attrazione spirituale di due giovani musulmani, figli di quest'ultimo, la cui educazione, rigorosamente alla spagnola, è affidata allo stesso Marcos. La divagazione avventurosa che conosce il racconto della vita dello scudiero finisce dunque per assumere i tratti di un'autentica «novella esemplare», come suggerisce Carrasco Urgoiti nell'introduzione alla sua edizione del romanzo, poiché «in una simile condizione avversa il connubio fra abilità e virtù del protagonista conducono la fortuna dalla sua parte» (Espinel 1972, I: 46-47)<sup>13</sup>.

L'episodio algerino di Marcos si chiude in circostanze drammatiche e, nel pieno rispetto del canone narrativo bizantino d'avventura, con una scena di riconoscimento in cui il protagonista, scambiato per il suo padrone rinnegato e fatto prigioniero sull'imbarcazione del generale genovese Marcello Doria, è riconosciuto da un musicista e liberato. Si produce così, senza soluzione di continuità nella narrazione, la transizione fra la prigionia di Marcos e la tappa italiana del suo cammino esistenziale. Al cambio di scenario che presuppone l'approdo in Italia corrisponde, nel testo, un ritorno alla materia itinerante, mentre la narrazione si sposta di nuovo sul livello del diario di viaggio. Oggetto delle acute osservazioni, delle critiche o degli elogi dello scudiero-soldato sono, questa volta, alcune città del nord d'Italia. Da Genova ad Alessandria, da Alessandria a Torino, da Torino a Milano, la narrazione si traduce in un fluire di riferimenti a fatti reali, come le esequie di

<sup>13</sup> Anche Aranda (2010: 58) rileva il debito di Espinel nei confronti delle *Novelas ejemplares* cervantine.

Anna d'Austria, di impressioni su popoli e luoghi visitati, spesso in contrapposizione alla Spagna, e di annotazioni circa disagi personali del protagonista, come la sofferenza fisica che gli procura la grande umidità di Milano:

Holgué grandemente de ver la grandeza, fertilidad y abundancia de Milán que en esto creo que pocas ciudades se le igualan en la Europa aunque la mucha humedad que tiene, o por aquellos cuatro ríos hechos a mano por donde le entra tanta abundancia de provisión, o por ser el sitio naturalmente húmido, yo me hallé siempre con grandísimos dolores de cabeza; que aunque yo nací sujeto a ellos, en esta república los sentí mayores (Espinél 1972, II: 135).

Come era avvenuto per l'itinerario spagnolo, anche il resoconto del girovagare di Marcos in Italia non manca di avvalersi di divertenti incursioni in territorio picaresco. Tra queste l'episodio del suo arresto a Milano e la successiva, rocambolesca fuga, dopo aver gettato una speciale polverina negli occhi del carceriere, appassionato alchimista.

Ai fini di una ricomposizione della trama del testo, il momento più interessante del soggiorno italiano dello scudiero resta comunque l'incontro con il malinconico cavaliere lombardo Aurelio, che prelude all'inserimento di una nuova unità diegetica minore. Ricalcando l'esempio di Alemán e di Cervantes, Espinél ricorre, per la terza volta, all'interpolazione narrativa, avvalendosi di una tecnica assai complessa e varia, che ricorda soprattutto il modello chisciottesco: se nel caso delle prime due novelle intercalate (la prima, dei coniugi Sagredo e la seconda, della prigionia algerina), l'io narrante vi era coinvolto in prima persona, rispettivamente, con il ruolo di consigliere e di protagonista, qui Marcos si fa depositario del racconto pronunciato dal cavaliere, divenendo altresì testimone del tormento morale a cui egli sottopone la propria moglie, accusata di tradimento. Con l'evocazione della dolorosa vicenda di Aurelio tornano in scena evidenti motivi boccacciani come quello della sposa innocente o del cuore strappato<sup>14</sup>. Anche in questo caso, l'abilità di Espinél-narratore è tale da riuscire a ricondurre la vicenda in un'ottica di insegnamento morale: abbandonato il suo ruolo d'interlocutore muto, a un certo punto Marcos riacquista la sua veste di saggio consigliere favorendo la scoperta della verità e assicurando, ancora una volta, la coerenza tematica

---

<sup>14</sup> Cfr. *Decameron*, VIII, 1; IV, 9, V, 9 e VII, 1.

del suo racconto di vita, in cui l'episodio del cavaliere Aurelio si erge a nuova divagazione esemplare.

Come a voler ripetere, in una ponderata struttura narrativa speculare, il percorso di andata, anche nel resoconto del rientro in patria, il protagonista incappa in una disavventura marittima che riporta la narrazione entro i confini della letteratura avventurosa. Anche in questo caso la traversia marina è foriera di una ripresa, nella narrazione, della materia bizantina, che ricomparirà verso il finale con il ritorno in scena del dottor Sagredo, reduce dalle Indie. Al rientro di Marcos in Spagna, si riallacciano, infatti, due dei maggiori fili narrativi del testo: da un lato, si ha lo scioglimento dell'episodio algerino con l'inatteso incontro e il riconoscimento (il secondo dei due annunciati) dei due figli del rinnegato; dall'altro, la ricomparsa del dottor Sagredo come compagno di prigionia di Marcos nella tana di alcuni briganti. Riconosciuto dal protagonista, il medico racconterà al vecchio consigliere la sua infelice storia. La disavventura americana dei Sagredo si propaga per ben sei capitoli, andando a costituire l'ultima novella intercalata dell'opera che, per la sua estensione, assume i tratti di un'autentica *novela corta* di stampo bizantino. La sua struttura risponde, in effetti, a uno schema tipico di incontro-separazione-reincontro con agnizione finale, a cui si aggiungono numerosi ingredienti accessori, consueti in narrazioni di questo genere, quali resoconti di viaggi avventurosi con vicissitudini e difficoltà di ogni tipo (la sfortunata spedizione verso lo stretto di Magellano), sequestri di persona (donna Mergelina viene rapita dai mori davanti a Gibilterra), scambi di identità (la stessa Mergelina si traveste da paggio e scampa così alla morte) e così via. Non mancano, infine, spunti fantastici e favolosi (primo fra tutti l'incontro con il popolo dei giganti in America) che, oltre a corrispondere a una caratteristica del genere, infarcivano d'abitudine le cronache americane e tutta la letteratura sorta attorno alla scoperta dell'America (Pedro 1954: 112-132)<sup>15</sup>.

Questa dimensione avventurosa, in cui i due coniugi tornano con tutt'altra connotazione rispetto all'inizio, trasformati come sono in figure quasi eroiche ed esemplari a significare la loro crescita morale, si chiude felicemente con la loro inaspettata riunione.

---

<sup>15</sup> La presenza della narrativa bizantina nel tessuto narrativo del *Marcos* lascia presagire, come suggerisce Carrasco Urgoiti, una conoscenza da parte di Espinel del *Persiles* cervantino (Espinel 1972, I: 49).

Da qui in poi il testo, che si riappropria della narrazione autobiografica e memorialistica, scivola velocemente verso la sua conclusione, senza che Espinel si preoccupi troppo di suggellarla con un ritorno alla situazione iniziale, con il vecchio scudiero ospite dell'asilo di Santa Catalina a Madrid. Se ne deduce, per dirla con Carrasco Urgoiti, «una certa precipitazione, oltre alla mancanza di un progetto preciso, nella redazione delle ultime pagine del libro» (Espinel 1972, I: 36). Al contrario, l'impianto narrativo del resto dell'opera, come abbiamo visto, pur nella sua difformità e nell'ibridismo di generi e di piani narrativi, lascia presagire una certa pianificazione della materia narrata. Lo suggerisce, per esempio, la collocazione in posizione speculare delle due interpolazioni narrative aventi come protagonisti i coniugi Sagredo, poste a modo di cammei una all'inizio e l'altra alla fine dell'opera, oppure, come già accennato, l'altrettanto evidente specularità fra le due avventure marittime di Marcos, sia a livello di collocazione geografica entro l'itinerario percorso, sia a livello di funzione diegetica, giacché introducono entrambe, più o meno direttamente, uno sconfinamento del racconto nella materia bizantina o, ancora, la posizione perfettamente centrale che il momento culminante dell'avventura esistenziale di Marcos – l'episodio del *cautiverio* – occupa all'interno delle sequenze.

Le *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* costituiscono dunque con certezza una creazione narrativa variopinta e multiforme, che si muove su un nebuloso territorio di frontiera in cui si intersecano elementi appartenenti a generi narrativi assai diversi fra loro. Ciononostante, Espinel ha saputo tessere abilmente la composita trama del suo romanzo sul filo della commistione fra il vissuto vero e quello inventato e in nome di un insegnamento morale comune, a cui si somma un'organizzazione tutt'altro che casuale della materia narrata. Il risultato è un amalgama perfetto di realtà e finzione, essere e apparire, divertire e istruire in cui l'elemento picaresco si riduce ora a una pallida cornice, ora a un manipolo di episodi isolati, senza riuscire mai a imporsi, né ad esprimere una situazione di degrado alla Quevedo o di ipocrisia come è quella che sottende il *Lazarillo*. D'altronde, non si può neanche affermare che il confine labile fra episodi reali e fittizi possa autorizzare ad assimilare il *Marcos de Obregón*, come alcuni hanno fatto, a modelli moderni di romanzo, quali sono quelli di Unamuno o di Pirandello (Zamora Vicente 1962: 54), perché fondato su una sperimentazione di tipologie narrative tradizionali.

**Bibliografia citata**

- Alfaro, Gustavo A. (1977), *La estructura de la novela picaresca*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Aguilera Serrano, Manuel (1996), *Géneros, sujeto narrativo y estructura cronotópica del "Marcos de Obregón"*, Málaga, Universidad de Málaga, Secretariado de Publicaciones.
- Aranda, María (2010), "Vicente Espinel y el modelo picaresco: la *Vida del escudero Marcos de Obregón* o las ambigüedades de una figura ejemplar", *Criticón*, 110: 57-65.
- Bataillon, Marcel (1969), *Pícaros y picarescas*, Madrid, Taurus.
- Belič, Oldrich (1969), "Los principios de composición en la novela picaresca", *Análisis estructural de textos hispánicos*, Madrid, Prensa Española.
- Borreguero Beltrán, Cristina (2005), "Los soldados en la literatura española de los siglos XVI y XVII", *Studi Ispanici*: 45-81.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1992), *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.
- Cassol, Alessandro (2001), *Vita e scrittura. Autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milano, LED.
- Castillo Solórzano, Alonso de (2011), *Le arpie di Madrid*, ed. A. Candeloro, Pisa, ETS.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo de (2011), *Alterna fortuna del soldato Píndaro*, ed. G. Fiordaliso, Pisa, ETS.
- Díez Fernández, José I. (1993), "Marcos de Obregón en tres epístolas de Vicente Espinel", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11: 71-111.
- Enríquez Gómez, Antonio (2011), *Il secolo pitagorico e Vita di don Gregorio Falce*, eds. A. Candeloro e I. Poggi, Pisa, ETS.
- Espinel, Vicente (1972), *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), ed. María Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 2 voll.
- Espinel, Vicente (2011), *Vita dello scudiero Marcos de Obregón*, ed. Federica Cappelli, Pisa, ETS.
- García, Carlos (2011), *La sfrenata cupidigia dei beni altrui*, eds. B. Garzelli e A. Martinengo, Pisa, ETS.

- García Alburquerque, Luis (2005), "Consideraciones acerca del género *relato de viajes* en la literatura española del Siglo de Oro", in Mata, Carlos, M. Zugasti, eds., *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio"*, Pamplona, EUNSA: 462-487.
- González Rovira, Javier (1996), *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- Guillén, Claudio (1962), "Towards a Definition of the Picaresque", in *Third Congress of the International Literature Association*, The Hage, Mouton & Co.: 252-266.
- Guillén, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada: ayer y hoy*, Barcelona, Tusquets (1ª ed., Barcelona, Crítica, 1985).
- Haley, George (1994), *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, Autobiografía y Novela*, in Espinel, Vicente, *Obras completas. Tomo I. Introducción general*, José Lara Garrido, coord., Málaga, Diputación provincial de Málaga (ed. originale: *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A Life and its Literary Representation*, Providence, Rhode Island, Brown University Press, 1959).
- Lara Garrido, José (1997), "De la recepción a la contextura artística en la narrativa (La problemática *erlebnis* en el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel)", in *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea-CEES Ediciones: 345-399.
- Lara Garrido, José, A. Rallo Gruss (1979), "Poética narrativa y discurso picaresco en la *Vida del escudero Marcos de Obregón*", in *Estudios sobre Vicente Espinel*, Málaga, Universidad de Málaga (Anejo I de *Analecta Malacitana*): 103-29; poi in Garrote Bernal, Gaspar, J. Lara Garrido, eds., *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 2 voll., 1994.
- Lejeune, Paul (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Linares Alés, Francisco (1984), "Andalucía y el recuerdo del paraíso. Observaciones sobre el espacio novelesco y la percepción del paisaje en la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel", in Argente del Castillo, Concha, A. de la Granja, J. Martínez Marín y A. Sánchez Trigueros, eds., *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada: 213-227.

- Linares Alés, Francisco (1987), *La "Vida del escudero Marcos de Obregón" y su relación con el género de la novela picaresca. Estudio semiótico*, Granada, F. Linares.
- Maravall, Antonio (1986), *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus.
- Meyer Minnemann, Klaus, S. Schlickers eds. (2008), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert.
- Moratilla García, Eva (1998), "La vida del escudero Marcos de Obregón y su problemática inserción en la novela picaresca", in Crovetto, Pier Luigi, ed., *Convegno di studi ispanici in memoria di Mario Damonte*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere: 85-112.
- Navarro González, Alberto (1977), *Vicente Espinel. Músico, Poeta y Novelista andaluz*, Salamanca, Universidad.
- Parducci, Amos (1950-54), "Echi e risonanze boccaccesche nella *Vida de Marcos de Obregón*", in *Mélanges de Linguistique et de Littérature Romanes offerts à Mario Roques*, Paris: 207-217.
- Pedro, Valentín de (1954), "La geografía fantástica de Vicente Espinel", in *América en las letras españolas del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Sudamericana: 112-32.
- Paredes Núñez, Juan Salvador (2000), "Contar en la picaresca, en torno a la estructura del *Marcos de Obregón*", *Hispanic Research Journal*, 1/2: 129-138.
- Parker, Alexander (1975), *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos.
- Peña, Beatriz Carolina (2003), "El ensalmador falso y los hidalgos burlados: la picaresca en la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel", *Bulletin of Spanish Studies*, 80: 401-419.
- Rallo Gruss, Asunción (2006), "La narración veerosímil de lo maravilloso en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel", *Lectura y signo*, 1: 125-164.
- Rallo Gruss, Asunción (2010), "La ficción como *novella*: Boccaccio en la *Vida del escudero Marcos de Obregón*", *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. extraordinario: 67-79.
- Rey Hazas, A. (1996), "El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna", *Edad de Oro*, XV: 141-160.



- Rey Hazas, A. (2003), *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Rico, Francisco (1982) *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral (1ª ed.: 1969).
- Schlickers, Sabine, K. Meyer Minnemann (2008), “Vicente Espinel, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*”, in Meyer Minneman, Klaus, S. Schlickers, eds., *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert: 309-329.
- Stamm, James R. (1979), “*Marcos de Obregón*. La picaresca aburguesada”, in Criado del Val, Manuel, ed., *La picaresca, orígenes, textos y estructuras, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*: 599-607.
- Tortosa, Virgilio (1993), “Un caso especial de autobiografía: La autobiografía de ficción. *Luis Álvarez Petreña* de Max Aub”, in Romera Castillo, José, A. Yllera, M. García-Page, R. Calvet, eds., *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, UNED, 1-3 de julio, 1992, Madrid, Visor Libros: 399-406.
- Zamora Vicente, Alonso (1962), *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires, Editorial Columba.



## Voci dal carcere in Dulce Chacón e Marcos Ana

Luigi Contadini  
(Università degli Studi di Bologna)

### 1. Tra storia e finzione

I due testi qui presi in esame, *La voz dormida* (2002) di Dulce Chacón (Zafra 1954 – Madrid 2003) e *Decidme cómo es un arbol* (2007) di Fernando Macarro *alias* Marcos Ana (Alconada 1920), pur molto diversi tra loro, trattano prevalentemente esperienze nelle carceri franchiste del dopoguerra. L'opera di Chacón è un romanzo storico scritto da una donna e che parla essenzialmente di donne, in cui la scrittrice rielabora testimonianze già scritte da altri e solo in parte ascoltate direttamente da testimoni. Il testo di Marcos Ana, invece, è un'autobiografia scritta da un uomo e che parla principalmente di uomini, in cui è lo stesso scrittore ad aver assistito direttamente alla maggior parte degli avvenimenti che racconta, anche se in diverse occasioni anch'egli riporta episodi o aneddoti ascoltati da terzi. Testimoniaza eccezionale quella di Marcos Ana poiché nasce da ventitré anni di reclusione in cinque diverse carceri franchiste e dai successivi anni da uomo libero passati girando il mondo a sostegno dell'antifranchismo e della libertà dei prigionieri politici. In entrambi i casi è essenziale il riferimento costante alla testimonianza diretta e alla trasmissione orale come base dei racconti e, allo stesso tempo, a elementi di finzione (generalmente legati a criteri di verosimiglianza), che, in misura e modalità diversa, entrano a far parte delle due opere.

Fenomeno ovviamente non nuovo, ma sempre interessante, quello della mescolanza tra generi, tra il romanzo e il saggio storico, ormai così diffuso e così frequentato che soddisfa le esigenze sia di un pubblico numeroso sia della critica<sup>1</sup>. Questo incrocio si basa sul fatto che la storia e la finzione danno concretezza alla loro

---

<sup>1</sup> In questa operazione c'è anche un'esigenza di agevolare i meccanismi di identificazione del lettore con i personaggi per favorire il più possibile il coinvolgimento emotivo del pubblico (Spinazzola 2004: 45).

rispettiva intenzionalità solo prendendo a prestito dall'intenzionalità dell'altra<sup>2</sup>.

Le riflessioni sulla tipologia dei generi possono essere utili per considerare le tendenze culturali che sono in atto nella nostra epoca. La dissoluzione della visione unitaria della storia, che è emersa con l'avvento del postmoderno, e la conseguente erosione del principio di realtà, continua ad essere materia di dibattito specialmente quando si prendono in considerazione testi che hanno un forte coinvolgimento con i fatti del passato. È lecito, quindi, domandarsi se quelli che abbiamo di fronte sono testi che evidenziano la fine ormai avvenuta del postmoderno, com'è stato scritto più volte e rimarcato anche con una certa enfasi, a beneficio di nuovi orientamenti, come per esempio quello "neomoderno" (Luperini 2008: 75-78) nel quale tornano ad emergere contraddizioni, conflitti e responsabilità politiche; o quello che invoca un nuovo neorealismo (Spinazzola 2010: 11), cercando di reintrodurre, un po' provocatoriamente, un termine ormai considerato tabù. Ciò esprime un forte tendenza emersa in particolare negli ultimi anni che ha l'improrogabile necessità di stabilire e condividere nomi, luoghi e tempi di alcuni significativi e drammatici avvenimenti del passato.

Ma la storia appare sempre più come una narrazione nella quale si incrociano rappresentazioni e significati contraddittori che rendono impossibile il ritorno ad una visione trasparente e innocente del passato<sup>3</sup>. Nonostante lo smantellamento dei fondamenti del realismo degli ultimi decenni, il postmoderno, dunque, non rinuncia alla rappresentazione storica, ma mette in discussione i suoi scopi (Hutcheon 1989: 59 e ss.) e, allo stesso tempo, assimila ed elabora il paradosso insolubile che comporta ogni avvicinamento a ciò che

---

<sup>2</sup> Ricoeur 1988: 280. Il lettore in questo caso si trova nella condizione di dovere o volere accettare (confondere e mescolare) due patti impliciti, apparentemente inconciliabili, con l'autore: il primo, che riguarda tradizionalmente i racconti di finzione, si basa sulla duplice convinzione di sospendere l'aspettativa di qualsiasi descrizione di una realtà extralinguistica e, di contro, di favorire l'interesse del lettore; il secondo che riguarda un testo storico, si basa sul fatto che lettore e autore convengono che verranno trattati avvenimenti, concatenamenti, personaggi che sono realmente esistiti in precedenza, vale a dire prima che ne sia fatto il racconto, laddove l'interesse o il piacere per la lettura vengono quasi in aggiunta (Ricoeur 2003: 396-397).

<sup>3</sup> Juliá 2006: 55. Si veda anche Vattimo 2000: 14-15.

è accaduto: la forte necessità di raccontarlo e l'ineludibile arbitrarietà di tale racconto<sup>4</sup>.

Nel testo di Dulce Chacón i fatti storici certificano la loro presenza indirizzando l'intenzione illocutiva del testo: l'inserimento di documenti ufficiali e di rielaborazioni di testimonianze orali dei sopravvissuti alla guerra e, in particolare, al carcere femminile di Ventas di Madrid, crea un tessuto referenziale riconoscibile che è allo stesso tempo funzionale allo sviluppo di una trama fittizia. Lo scopo del romanzo non è solo quello di stabilire come sono andati i fatti di un'epoca del passato, ma anche quello di valorizzare la propria performatività ricordando e rappresentando vicende trascorse in virtù di una responsabilità etico-politica che in questo caso include l'urgenza del "riconoscimento"<sup>5</sup>.

Esigenza fortissima e fortemente simbolica, necessaria per colmare un vuoto che è diventato molto più lungo dei quaranta anni della dittatura franchista: riconoscimento dei morti e dei dimenticati, e delle vicende che hanno provocato i tanti lutti, i silenzi e gli abbandoni.

In questa prospettiva, diventa imprescindibile riconoscere i nomi, i corpi, le trame di una vita, le sofferenze, l'isolamento, gli affetti troncati. Riconoscere, dunque, ma anche mostrare, divulgare e sancire per mezzo di atti ufficiali, canali di comunicazione e attraverso l'istituto della letteratura, la tragedia incomprensibile della guerra civile e della repressione. Ecco, dunque, i momenti fondamentali di questo tipo di operazione: l'atto del testimoniare<sup>6</sup>, la critica della testimonianza, la rappresentazione (la narrazione) che porta al riconoscimento come gesto pubblicamente condiviso. Fare memoria, dunque, comporta una presa di coscienza del ricordo come responsabilità, ma anche la consapevolezza della complessità di tale atto. In questo modo viene messo fuori gioco il dato di fatto

---

<sup>4</sup> Juliá 2006: 60. È proprio grazie alla molteplicità dei punti di vista e alla rottura del paradigma del soggetto che è possibile per l'essere umano incontrare l'*altro* (Pozuelo Yvancos 2004: 40).

<sup>5</sup> «La memoria perciò non è la registrazione del nostro passato, ma solo di quello che è ritenuto coerente col nostro presente [...]. Il testimone fonda il suo atto perché investe su qualcosa» (Bidussa 2009: 93-94).

<sup>6</sup> La formula tipica della testimonianza risponde ai criteri di: io c'ero (asserzione di realtà e autodesignazione del soggetto testimone), credetemi, se avete dei dubbi chiedete a qualcun altro, e infine implica disponibilità a reiterare la propria testimonianza, che abbia cioè validità nel tempo. La testimonianza diventa così un'istituzione (Ricoeur 2003: 229-232).

scontato e dogmatico (che tende al monumento o alla bulimia celebrativa), a beneficio di elaborazioni testuali indivisibili da fini etici. Operazione questa che spezza il circolo vizioso innescato dall'intima compresenza di storia e finzione in uno stesso testo, e che allo stesso tempo accomuna il romanzo, l'autobiografia, l'autofinzione, la biografia e il saggio storico propriamente detto. È come se i vari racconti che condividono motivi e temi, con i loro eventi ed esistenti, mettessero il genere letterario e la tipologia del discorso, momentaneamente, in secondo piano e li facessero, per un attimo, dimenticare.

Anche l'autobiografia di Marcos Ana oltrepassa frontiere, creando interazioni e accavallamenti con altri generi letterari. Questo tipo di autobiografia, infatti, ha molte similitudini con il romanzo storico perché il doppio legame che si crea tra finzione e realtà, e che porta a conferire aspetti molto consistenti di vita vissuta ai prodotti dell'immaginazione, distende e articola narrativamente anche scritti di natura biografica, autobiografica o saggistica in generale (Spinazzola 2010: 14). È proprio il caso dell'autobiografia qui presa in considerazione la quale, pur esibendo principalmente chiare caratteristiche di referenzialità (anche attraverso due corpose sezioni fotografiche che hanno lo scopo di certificare gran parte delle vicende raccontate), presenta molti passaggi in cui il racconto del narratore scivola nell'invenzione, creando ancora una volta quel mescolamento caratteristico del romanzo storico in cui elementi di finzione diventano inscindibili dai dati documentabili. Così accade in diverse parti del testo: vicende che il narratore ci riporta con dovizia di particolari, infarcite di dialoghi, ma che sono solo il risultato di racconti riportati, di seconda o terza mano quindi, da suoi commilitoni del carcere e che riguardano storie delle loro famiglie, del loro lontano o recente passato, e che comunque assumono un valore decisivo in quanto testimonianza.

È evidente qui che la testimonianza diretta dell'autore narratore (e l'intenzione di verità sancita dal patto autobiografico) esibisce la propria lealtà, non necessariamente la propria infallibilità, e chiede fiducia al lettore non in base a criteri oggettivi, ma in virtù di un progetto, perché gli eventi raccontati possano essere iscritti in una memoria collettiva, tenendo presente, per usare parole di Ricoeur, che la memoria è matrice della storia<sup>7</sup>. La passione che permea

---

<sup>7</sup> La memoria è la matrice della storia, la memoria non è oggetto o uno degli oggetti della storia, né è in opposizione o in alternativa alla storia (Ricoeur

questi scritti, ma anche la serietà, la misura e il rispetto, tengono conto della natura di servizio collettivo che è movente e fine di queste narrazioni (Falcetto 2010: 65).

## 2. L'esigenza del riconoscimento

Il racconto della storia delle carceri franchiste<sup>8</sup>, dunque, nasce da scarssissimi documenti d'archivio (per via della censura e del silenzio successivo) e da una serie di testimonianze (spesso semplicemente ascoltate) che lo storico ha il dovere di discriminare<sup>9</sup> e che vengono via via arricchite, sovrapposte, unite, intersecate; testimonianze che favoriscono spiegazioni e interpretazioni, che sono infine rappresentate, riconfigurate, pur continuando a rinviare al loro valore documentale.

L'esperienza degli assenti, coloro che sono stati privati della loro voce e che per lunghi periodi non hanno nemmeno costituito un oggetto per la storia, quasi non ha lasciato traccia negli annali e nei documenti ufficiali, per questo la loro voce, che costituisce una fonte primaria, diventa fondamentale. Diversi studiosi affermano il carattere testimoniale del testo orale che, in alcuni frangenti storici, diventa insostituibile (Hernández Holgado 2003: 23-24).

---

2003: 125). Inoltre, Ricoeur afferma che il lavoro della memoria e il lavoro del lutto vengono a trovarsi riuniti, nella maniera meno discutibile, nell'idea di giustizia: «Proprio la giustizia, estrapolando dai ricordi traumatici il loro valore esemplare, rovescia la memoria in progetto; e questo stesso progetto di giustizia conferisce al dovere di memoria la forma del futuro e dell'imperativo [...] e il dovere di memoria è il dovere di rendere giustizia, attraverso il ricordo, a un altro da sé» (Ricoeur 2003: 126-127).

<sup>8</sup> Alla fine della guerra il numero di prigionieri e detenuti superava ampiamente il numero di 300.000 persone (Hernández Holgado 2003: 18).

<sup>9</sup> Come dice Ricoeur: «È necessario articolare pazientemente le modalità della rappresentazione su quelle della spiegazione/comprensione e, attraverso queste, sul momento documentario e sulla sua matrice di presunta verità, vale a dire la testimonianza di coloro che dichiarano di essersi trovati là dove le cose sono accadute» (Ricoeur 2003: 364). Inoltre, il mestiere dello storico di fronte ad avvenimenti «ai limiti» non si esaurisce nella tradizionale caccia al falso, ma si estende alla discriminazione delle testimonianze in funzione della loro origine (Ricoeur 2003: 370-371). E, infine: «non abbiamo niente di meglio che la testimonianza e la critica della testimonianza per accreditare la rappresentazione storica del passato» (Ricoeur 2003: 402).

Operazione fortemente simbolica quella del riconoscimento perché si basa sui nomi, sui corpi, sui gesti (quello di chiudere gli occhi di un cadavere, per esempio), sulla consapevolezza della morte imminente. Argomenti su cui, com'è noto, è piombato un muro di silenzio che solo recentemente e soprattutto con il nuovo millennio ha cominciato a infrangersi.

I due testi scelti, come anche altri scritti degli ultimi anni, nonostante le differenze, sono strettamente legati da molteplici episodi, luoghi e personaggi simili che creano una serie di richiami suggestivi e commoventi. Sono piccole storie che appartengono al patrimonio della memoria di coloro che subirono il carcere durante la repressione franchista e tuttavia fondamentali per la ricostruzione storica dei drammatici avvenimenti di quel periodo.

Per ciò che concerne il tema del riconoscimento, sono due gli episodi su cui vorrei soffermarmi. Si tratta di diverse modalità attraverso cui alcuni personaggi delle due opere cercano di preservare la memoria e il rispetto dei corpi uccisi nelle fucilazioni. La forte carica simbolica dei gesti che vengono raccontati condensa, attraverso l'artificio stilistico e retorico, l'aspetto storico referenziale e quello puramente finzionale in un'unica rappresentazione. Testi cioè che si possono allo stesso tempo «leggere» e «vedere» (Ricoeur 2003: 377-378).

### **3. Un pezzo di stoffa**

Nel primo episodio, tratto dal romanzo di Chacón, vengono raccontati alcuni gesti semplici ed estremamente suggestivi: Celia e sua nipote Isabel si recano ogni mattina prima dell'alba al Cimitero del Este di Madrid, dove un addetto, le fa entrare in cambio di razioni di cibo (in un'epoca in cui si litigavano e si vendevano anche le briciole di pane): «Sólo tiene que pedirle al sepulturero [...]. Y a cambio le ofreció servirle más comida y más pan negro que a nadie» (Chacón 2002: 96). Le due donne, nascoste dentro una cappella del cimitero, ascoltano le scariche dei fucili delle esecuzioni, dopodiché si avvicinano ai cadaveri che rimangono per alcuni momenti non vigilati prima di essere gettati nelle fosse comuni e, armate di forbici, ritagliano un brandello di stoffa da ciascun vestito delle vittime. Alle porte del cimitero c'è una lunga fila composta principalmente da donne che attende di sapere se il proprio congiunto condannato a morte è trattenuto in una delle prigioni di



Madrid è stato fucilato quella notte oppure se è ancora vivo e ci sono quindi almeno altre ventiquattro ore di speranza. Nei primi anni del dopoguerra, solitamente le famiglie non venivano avvisate dell'imminente fucilazione del loro congiunto e i corpi non venivano restituiti: «Hacían cola las mujeres que sabían que iban a fusilar a algún familiar, con la esperanza de que les permitieran ver a sus muertos» (Chacón 2002: 96). Celia e la nipote, dunque, permettono ai familiari il riconoscimento della morte del proprio congiunto per mezzo dell'identificazione di quella piccola parte del vestito indossato negli ultimi istanti di vita. Successivamente, le due donne favoriscono l'ingresso nel cimitero dei parenti dei morti per permettere di lavare il viso del cadavere sporco di fango e di sangue e di chiudergli gli occhi prima di consegnarlo alla terra:

por eso [Celia] va todas las mañanas al cementerio del Este, y se esconde con su sobrina Isabel en un panteón hasta que dejan de oírse las descargas. Por eso corre después hacia los muertos, y corta con unas tijeras un trocito de tela de sus ropas y se los muestra a las mujeres que esperan en la puerta, las que han sabido a tiempo el día de sus muertos, para que algunas de ellas los reconozcan en aquellos retales pequeños, y entren al cementerio. Y puedan cerrarles los ojos. Y les laven la cara. (Chacón 2002: 97)

In questo modo si certifica la morte sopraggiunta e allo stesso tempo si dà un nome a quel brandello di stoffa che tragicamente riconduce ad un corpo non più vivo, ma sentito come parte del proprio ambito sociale e affettivo. Quelle mani che toccano ogni mattina all'alba decine di corpi che appartengono a persone appena fucilate diventano testimoni mute del riconoscimento. Sono gesti di rispetto, di dignità e di protezione, compiuti in forma di rapido rituale. In quelle mani si iscrive l'identità e la memoria del cadavere che viene toccato e in seguito lavato e ricomposto. Attraverso il contatto si dà luogo ad un travaso simbolico tra il corpo ormai privo di vita, ma ancora caldo, e le mani delle due donne che immediatamente si offrono ai familiari e ai parenti dei morti per riconsegnare alla comunità dei vivi quell'identità e quella memoria.

Si riesce così ad attivare, in forma parziale e clandestina, quella pratica che è uno dei fondamenti della nostra civiltà: il riconoscimento del cadavere. Così come la nascita, anche la morte necessita

di un'iscrizione all'anagrafe mortuaria<sup>10</sup>: la traccia del passaggio di ogni persona su questa terra, con la sua identità unica e irripetibile, rimane registrata per sempre negli archivi. Questo atto permette ai vivi di poter continuare ad esistere, evitando quel tormento insopportabile del non sapere il destino di un proprio congiunto, perché altrimenti non ci sarebbe memoria su cui fondare un futuro.

I gesti che Celia e la nipote compiono uniscono simbolicamente e assimilano tutte quelle donne e quegli uomini uccisi nel dopoguerra che non hanno potuto raccontare la loro testimonianza e che sono rimasti senza volto, senza nome, e che non hanno ricevuto, neanche dopo morti, un semplice gesto di conforto. E chiamano a sé anche tutti quei sopravvissuti alla guerra e alla repressione che si sono ritrovati dalla parte degli sconfitti e si sono visti costretti ad affrontare la morte dei propri congiunti senza la possibilità del riconoscimento, che è il solo modo che permette di sopportare il lutto senza impazzire.

#### 4. Il ragazzo della bara

Il secondo episodio, tratto dall'autobiografia di Marcos Ana, riguarda Conrado, un giovane detenuto di diciannove anni, che si trova nel carcere di Porlier di Madrid insieme al narratore protagonista. Condannato a morte, viene a sapere in anticipo che verrà fucilato il giorno dopo ed è disperato non tanto per la morte imminente, quanto perché ha ascoltato un racconto raccapricciante di chi ha assistito di nascosto ad una delle tante esecuzioni e ha visto poi i carnefici far rotolare con i piedi i cadaveri sporchi di sangue e di fango in una fossa comune: «vimos cómo a los hombres que acababan de fusilar, los hacían rodar empujándoles con los pies para arrojarles a una fosa común, envueltos en sangre y barro» (Ana 2007: 109).

Ciò destabilizza l'integrità del ragazzo, che si identifica in quei cadaveri appena giustiziati, più della morte stessa. Per questo motivo egli manifesta in maniera angosciata e disperata, prima ai commilitoni del carcere e poi alla sorella Carmina nel parlatorio

---

<sup>10</sup> «Dal punto di vista giuridico e legale, la morte è un fenomeno altrettanto naturale: nei municipi, l'anagrafe mortuaria è un ufficio come gli altri, accanto agli altri, una sezione dello stato civile, proprio come l'ufficio delle nascite e quello dei matrimoni» (Jankélévitch 2009: 3).

durante un colloquio, l'esigenza di una bara che possa accogliere e proteggere il suo corpo dopo la morte ed evitare quindi che questo venga oltraggiato: «— Tienes que llevarme un ataúd, no quiero que me entierren sin ataúd...— Y empezó a sollozar en medio de convulsiones» (Ana 2007: 110). La bara rappresenta quel desiderio di tutela e di conforto che il giovane, ancora in vita, proietta al di là della sua morte. È la legittima pretesa che il proprio trapasso avvenga con dignità e rispetto, che sono forme di riconoscimento. Il cadavere composto e lavato, depositato in una bara e non confuso e sporco in una fossa comune, segnala l'urgenza di preservare la propria identità che lega i corpi, attraverso il nome, ad un insieme sociale strutturato e codificato. È un desiderio di conservazione, oltre che del corpo, della propria unicità.

Non è quindi la morte ciò che spaventa il giovane, ma il sentirsi abbandonato, isolato, estraneo ad un sistema fatto di affetti e di gesti rituali, nei quali è possibile riconoscersi e per questo sentirsi parte di una comunità. «Que mi nombre no se borre en la historia» (Chacón 2002: 199) chiedeva nella sua *nota de capilla* Julia Conesa, una delle tredici rose, anch'essa di diciannove anni, poco prima di essere fucilata.

E solo la promessa, strappata alla sorella, di esaudire il suo ultimo desiderio tranquillizza il giovane Conrado: «al verle en tal estado de desesperación, le prometió que le llevaría un ataúd al cementerio» (Ana 2007: 110). La sorella, in effetti, costruisce nottetempo una bara, grazie all'aiuto di un vicino, con quattro assi di legno, e la trasporta faticosamente da sola, all'alba, sotto la pioggia e il vento, fino al cimitero: «a las cinco de la madrugada, con el ataúd sobre su cabeza, azotada por el viento y la lluvia de aquel amanecer, Carmina emprendió el camino hacia el Cementerio del Este, hoy llamado La Almudena, que no estaba muy lejos de su casa» (Ana 2007: 111). Ma le guardie non lasciano neanche che si avvicini, anzi le distruggono la bara e la trattengono, interrogandola, per ore.

Anche se quella promessa non potrà essere mantenuta, il giovane diciannovenne muore rasserenato, con la certezza che la sua morte verrà riconosciuta, che qualcuno chiuderà i suoi occhi, comporrà il suo corpo e farà in modo che non sia disperso, confuso, maltrattato.

## 5. Memoria e postmemoria

Non è solo attraverso una lettura di tipo evenemenziale che emergono tante coincidenze tra i due testi: essi sono accomunati principalmente dall'intenzione profonda che motiva questo tipo di scrittura e dall'aspetto performativo che comporta l'assunzione di una responsabilità. Intenzione peraltro ampiamente esposta dai due scrittori non solo attraverso le loro opere, ma anche in interviste e dichiarazioni: le ferite, finché rimangono nascoste, non si possono curare, per questo si rende necessaria l'elaborazione collettiva del lutto per superare il trauma<sup>11</sup>. Il racconto, dunque, diventa un'esperienza terapeutica fondamentale, orientata alla trasmissione intergenerazionale di tutti quei materiali indispensabili per la costruzione della postmemoria<sup>12</sup>. Si rompe così la barriera del silenzio, dell'oblio e della costrizione e si rende finalmente viva quella voce per troppo tempo sopita: «La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto» (Chacón 2002: 215). E se Chacón esprime la consapevolezza di appartenere ad una generazione figlia del silenzio che si sente responsabile del silenzio dei genitori (Velázquez Jordán 2002-2003), Marcos Ana scrive, ormai anziano, la sua autobiografia con il preciso intento di lanciare un messaggio di pace e di solidarietà alle future generazioni.

La guerra spagnola e la repressione del dopoguerra, tragico teatro di un vero e proprio genocidio (Hernández Holgado 2003: 173), entra in connessione con i traumi della seconda guerra mondiale, che sono contemporanei a quelli avvenuti in Spagna, ma affrontati, elaborati e rappresentati in modi e in tempi diversi. L'atto di rac-

---

<sup>11</sup> Questi avvenimenti traumatici si prestano ad una trasposizione storicizzante di concetti psicanalitici: trauma, rimozione, ritorno del rimosso, negazione, lavoro del lutto, lavoro della memoria, che è una delle modalità che permette di avvicinarsi alla vastità del trauma, in particolare a quella parte non trasmissibile di una esperienza estrema. «Ma [...] chi dice intrasmissibile non dice indicibile» (Ricoeur 2003: 638, 641-642). Didi-Huberman afferma che lo storico non può ammettere che ci si sbarazzi del problema del genocidio (riferito a quello nazista nei confronti degli ebrei) confinandolo nell'impensabile. L'esistenza stessa di testimonianze confutano l'idea che Auschwitz sia indicibile (Didi-Huberman 2005: 42).

<sup>12</sup> «Qui si apre il terreno di discussione sulla postmemoria, del rapporto tra storia e passato nel momento in cui l'ultimo testimone scomparirà e in cui noi, 'i sopravvissuti all'ultimo testimone', ci troveremo a gestire un enorme cumulo di storie, immagini, voci a cui tentare di dare un ordine» (Bidussa 2009: 40).

contare comporta in ogni caso un delicato equilibrio tra desiderio di identificarsi con la vittima (empatia) e la necessità della distanza critica, e deve avere profonde implicazioni etiche e politiche su quanto sta accadendo anche nel presente. Il discorso sul trauma coinvolge sempre una dialettica tra memoria e oblio, tra etica della testimonianza e difficoltà del dire, tra postmemoria e contromemoria. Queste testimonianze straordinarie costituiscono un argine contro la rimozione e contro l'immorale e diffusissima pulsione umana a manipolare la memoria (Levi 1986: 19 e ss.).

I testi qui trattati sono scritti affinché la amnistia della Transizione (il noto *pacto del olvido*) non diventi amnesia istituzionale che dura nel tempo (Ricoeur 2003: 643), ma trattenga esclusivamente quel valore di urgenza e di utilità che l'ha caratterizzata in quegli anni. Oggi, il lavoro della memoria e il lavoro del lutto permettono di raccontare il trauma senza collera, così come fanno queste opere.

### Bibliografia citata

- Ana, Marcos (2007), *Decidme cómo es un árbol*, Barcelona, Umbriel - Tabla Rasa y Ediciones Urano.
- Bidussa, David (2009), *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi.
- Chacón, Dulce (2002), *La voz dormida*, Madrid, Alfaguara.
- Didi-Huberman, Georges (2005), *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina.
- Falchetto, Bruno (2010), "Ibridare finzione e realtà", in Spinazzola, Vittorio, ed., *Tirature 2010: The New Italian Realism*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Mondadori.
- Hernández Holgado, Fernando (2003), *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931-1941*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- Hutcheon, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, London-New York, Routledge.
- Jankélévitch, Vladimir (2009), *La morte*, Torino, Einaudi.
- Juliá, Mercedes (2006), *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torres.
- Levi, Primo (1986), *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- Luperini, Romano (2008), *La fine del postmoderno*, Milano, Guida.

- Pozuelo Yvancos, José María (2004), "Narrativa española y posmodernidad", in *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, pp. 36-52.
- Ricoeur, Paul (1988), *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, Milano, Jaca Book.
- Ricoeur, Paul (2003), *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina.
- Spinazzola, Vittorio (2004), "Dopo il postmoderno", in *Tirature 2004: Che fine ha fatto il postmoderno*, Milano, Il Saggiatore, Fondazione Mondadori: 42-48.
- Spinazzola, Vittorio (2010), "La riscoperta dell'Italia", in *Tirature 2010: Il New Italian Realism*, Milano, Il Saggiatore – Fondazione Mondadori: 10-15.
- Vattimo, Gianni (2000), *La società trasparente*, Milano, Garzanti.
- Velázquez Jordán, Santiago (2002-2003), "Dulce Chacón: «La reconciliación real de la guerra civil aún no ha llegado»" (entrevista), *Especulo*, 22, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/dchacon.html> (31/05/2011).

A propósito de la segmentación de la comedia áurea:  
algunas observaciones sobre las fronteras  
entre lo métrico y lo espacial

Daniele Crivellari  
(Università degli Studi di Trento)

La presente comunicación se inserta en un ámbito de estudio – el concerniente a la segmentación de la comedia áurea – relativamente reciente; es de 1998 el artículo de Marc Vitse<sup>1</sup> sobre *El burador de Sevilla* con el cual se suele fechar el ‘nacimiento’ de este método, basado en la reelaboración de algunas observaciones anteriores de Ruano de la Haza acerca del concepto de «cuadro» en la subdivisión del texto dramático barroco. Sin embargo, y a pesar de que se haya lamentado a veces el escaso interés que la crítica ha mostrado por este enfoque<sup>2</sup>, un proficuo diálogo entre varios estudiosos – que se ha concretado últimamente en la publicación del número 4 de la revista *Teatro de palabras*, enteramente dedicado a la segmentación – ha permitido ir definiendo y matizando cada vez más sus criterios, especificando sus objetivos e incluso redefiniendo algunos de sus planteamientos iniciales. En particular, el modelo ha dado resultados interesantes al ser aplicado concretamente a algunas piezas, tanto comedias de corral como palaciegas, además de autos sacramentales<sup>3</sup>, y ha permitido mostrar funcionamiento y funcionalidad de este método de partición, que intenta ir más allá de las sinopsis métricas normalmente presentes en muchas ediciones críticas modernas, vinculando a varios niveles el dato métrico con la estructura dramática de la obra.

La individuación, a través del análisis de los modos de alternancia de versos y estrofas en las comedias, de estructuras mayores articuladas a su vez en unidades más pequeñas (las que, para utilizar la terminología acuñada por Vitse, el estudioso llama respectiva-

---

<sup>1</sup> Véase la bibliografía. El estudioso francés subraya sin embargo (2007: 169n) cómo ya en un artículo de 1982 sobre *Marta la piadosa* se había ocupado, aunque de manera no sistemática, de la cuestión métrica en relación con la segmentación de la obra.

<sup>2</sup> Sobre este asunto cf. Antonucci 2010: 88-90.

<sup>3</sup> Véanse por ejemplo los estudios de Antonucci (2007: 31-82 y 207-231), Delia Gavela García (2007), Mónica Güell (2007), además de Vitse (1998 y 2006).

mente macrosecuencias y microsecuencias), permite poner en evidencia paralelismos, construcciones y estructuras recurrentes, además de arrojar una luz nueva sobre las funciones argumentales, semánticas o temáticas que una misma forma métrica puede desempeñar en lugares distintos de la pieza. Para considerar un ejemplo concreto, centraremos nuestra atención en *La encomienda bien guardada* o *La buena guarda*, comedia de tema religioso escrita por Lope en 1610 y que, como es sabido, está basada en la leyenda medieval de la «monja sacristana» o «monja infiel»<sup>4</sup> en la que una religiosa deja el monasterio para huir con su amado y sucesivamente se arrepiente, volviendo al convento para descubrir que durante su ausencia un ángel o la Virgen se han sustituido a ella, tomando su apariencia, para que nadie se percatase de lo sucedido. En la pieza del Fénix, es Clara, abadesa del monasterio de Ciudad Rodrigo, quien escapa con su amante, Félix, su mayordomo; un ángel, enviado por la misma Virgen, ocupa su lugar hasta que la monja, abandonada por su amigo, desengañada y arrepentida, vuelve tres años después al convento y se da cuenta de que nadie ha reparado en su ausencia.

En lo relativo a la partición del acervo polimétrico de la comedia, resulta muy evidente la diferencia entre un posible resumen métrico del tercer acto de la pieza y la segmentación realizada a partir de la individuación de macro- y microsecuencias. La que a primera vista, desde el v. 2208 hasta el v. 2414, aparece como una sucesión de pasajes en redondillas, un soneto y las estrofas de una canción, resulta en realidad ser una unidad cohesionada (una microsecuencia), en la que el soneto y la canción se insertan (se «engloban», que diría Vitse) dentro de un pasaje único en redondillas, operando éstas como un bajo continuo, en una escena cuya cohesión viene marcada por la presencia de los personajes en el tablado y por tener lugar la acción en un mismo espacio connotado<sup>5</sup>; la microsecuencia se desarrolla de hecho en un ámbito bucólico – un prado «en las márgenes del Tajo» (v. 2185; véase también el v. 2170) –, y se centra en el personaje de Clara y su encuentro con un grupo de damas y galanes amorosos que, después de coquetear con ella, se desnudan y se bañan en el río, mientras la monja reflexiona sobre su estado y se pregunta cuándo podrá volver al convento.

---

<sup>4</sup> Véanse María del Carmen Artigas en su edición de la obra (2002: 29) y Chevalier (1999: 136).

<sup>5</sup> Véase el esquema al final del presente estudio.



Queda evidente además, en la individuación de macro- y micro-secuencias, la necesidad de poner en relación el dato métrico (los cambios de estrofas y versos) con el criterio espacial (a partir del v. 2125 nos hallamos en un espacio campesino) y con los momentos de tablado vacío (después del v. 2516 todos los personajes hasta entonces presentes en el escenario se van), además de las llamadas «escenas a la francesa», es decir, la entrada y la salida del tablado de los personajes. La macrosecuencia III, 2, en efecto, resulta de esta manera compuesta por tres tipos fundamentales de verso: endecasílabos sueltos con pareados (vv. 2125-2207), redondillas (vv. 2208-2414) y romance en á-e (vv. 2415-2516), que marcan sendas subescenas (microsecuencias) específicas: en la primera el labrador Cosme, enamorado de la hermosa Clara, discute con su padre; en la segunda, como se ha dicho, la protagonista encuentra el grupo de damas y galanes que se bañan en el río; en la tercera, la monja habla con un pastor, entre lo metafórico y lo real, de una oveja perdida y de la posibilidad que esta ‘vuelva al redil’.

A este propósito, y respecto a las consideraciones iniciales de Vitse de 1998, cabe señalar cómo a lo largo del trabajo de definición del método de segmentación por parte de algunos estudiosos ha ido cobrando cada vez más importancia precisamente la relación del dato métrico con los demás elementos que constituyen el «cuadro» o «escena a la inglesa» establecidos en su momento por Ruano de la Haza (a saber, el escénico o momento de tablado vacío, el cronológico o corte temporal, el geográfico o cambio de lugar y el escenográfico o cambio en el decorado). El estudioso francés, en efecto, rehúsa de manera categórica el análisis conjunto *a priori* de versificación y otros criterios, a favor de la que define como una supremacía de lo métrico sobre los demás aspectos y en abierta contraposición con Ruano, quien en cambio le otorga la primacía al espacio a la hora de establecer su definición de «cuadro»<sup>6</sup>. Sin embargo, como ha destacado Joan Oleza en un reciente artículo (2010), ninguno de estos criterios puede resultar de por sí suficiente para una definición unívoca y general de la estructura del texto dramático, ya que muy a menudo se observan desajustes entre cambios métricos y momentos de tablado vacío en la articulación de las piezas; por ejemplo, en muchísimos casos no se da variación de verso o estrofa en correspondencia con la entrada de

---

<sup>6</sup> A este propósito véase Vitse (2010: 26-29), quien recoge además las observaciones de Ruano de la Haza.

todos los personajes presentes hasta ese momento en escena, y viceversa.

A este respecto, nos parece muy útil la postura que desde hace algunos años ha venido proponiendo y adoptando Fausta Antonucci, quien en cambio ha llamado la atención sobre la necesidad de examinar de manera más equilibrada – aunque siempre a partir de la consideración de la estructura métrica de la comedia – versificación y, mayor, aunque no exclusivamente, el criterio espacial, entendido este último en su más amplia acepción de «espacio dramático». En este sentido la posición ecléctica de la estudiosa representa una posibilidad concreta para solucionar algunos problemas planteados tanto por la perspectiva métrico-céntrica como la espacio-céntrica, ya que no sólo es necesario juntar los datos espacio-temporales y métricos para determinar las secuencias en relación con el desarrollo de la acción dramática, sino porque es precisamente en los límites – en la frontera – entre lo métrico y lo espacial donde se observan en muchos casos desfases. La estudiosa llega a la conclusión de que «los lugares del texto donde cambio de forma métrica y cambio de espacio no coinciden, son [...] lugares clave de la obra» (2007: 220), por lo menos en lo que al *Burlador de Sevilla* y a *La dama duende* se refiere. Por nuestra parte, compartimos la impresión de que si por un lado es innegable la centralidad de los momentos de coincidencia entre «cuadro» y variación de verso, por otra parte merecen especial atención los cambios métricos que no corresponden a momentos de tablado vacío (o viceversa) por plantear de manera más proficua la cuestión de la estructuración del texto dramático áureo, también en una perspectiva hermenéutica.

Bien somos conscientes de que sólo el análisis de un corpus cuanto más conspicuo posible de obras puede corroborar el método en este sentido, permitiendo calar hondo en los mecanismos que guían la construcción de la pieza y llegar a conclusiones fidedignas. Como afirmaba el mismo Vitse no hace mucho tiempo, «una exploración más sistemática, desde esta perspectiva, de un amplio abanico de casos particulares nos haría descubrir otras muchas de las múltiples invenciones de la imaginación dramatúrgica áurea, otras muchas de las riquezas del tesoro que acumularon los poetas de comedias en su constante reelaboración de lo que Corneille llamaba las “fictions de théâtre” (citado por Rubiera: 119-120)»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Vitse 2010: 58.

Queriendo por ahora aportar nuestro grano de arena, y en el marco de una investigación más amplia que nos llevará en un primer momento al análisis de la estructura de las piezas del Fénix de las que se conserva un autógrafo, nos parece paradigmático y especialmente interesante el caso de *La buena guarda*, y más específicamente un pasaje al comienzo del segundo acto, todo ello en relación también con algunos signos que se encuentran en el manuscrito.

Resumimos muy brevemente el desarrollo de la intriga principal<sup>8</sup> del primer acto para que pueda apreciarse mejor la organización estructural de este pasaje: después de presentar a los personajes (Clara, la abadesa, Félix, su mayordomo, que está enamorado de ella, y Carrizo, un sacristán socarrón y mujeriego), la acción se centra en la declaración de amor de Félix a la monja, el rechazo de ella y los intentos del mayordomo para resistir a su sentimiento, que sin embargo se derrumban ante la hermosura de la abadesa, a la que el hombre declara su intención de matarse. Frente a esta determinación, la mujer confiesa su amor por Félix, y le pide sacarla del convento esa misma noche valiéndose de la ayuda del sacristán. La segunda jornada se abre pues con la organización de la huida, en un pasaje en redondillas (v. 1006) en el que el mayordomo le explica a Carrizo cómo ha planeado salir del monasterio sin que nadie los vea. Sale luego Clara (v. 1103) y, después de abrazar a su amado y saludar al sacristán, le pide a los dos hombres que la dejen un momento sola; las redondillas dejan el paso a las octavas reales (v. 1126), mediante las cuales la abadesa se dirige a la Virgen encomendándole el convento y las monjas, mientras Félix y Carrizo, al otro lado del tablado, observan y comentan la escena. El mayordomo incita luego a su amada para que salgan antes del amanecer: en ese momento los tres se van (v. 1189).

Tenemos en este punto un primer desajuste entre métrica y cuadro: a pesar de quedar el tablado totalmente vacío, no se observa un cambio en el tipo de verso. Siempre a través de las octavas, en efecto, una voz «dentro», que resulta ser la de la Virgen María, se dirige a un ángel, que sale al escenario, mandándole transformarse en la «miserable» (v. 1192) y sustituirse a ella. Éste, después de

---

<sup>8</sup> Dos son las tramas que se enredan en la comedia: la primera se centra en la historia de amor entre Clara y Félix, mientras que la segunda trata la historia de Carlos, caballero enamorado de la hermana de Clara, Elena, quien al final casará.

aceptar, en un largo soliloquio en redondillas (v. 1198) cita ejemplos de la ayuda que Dios prestó en varias ocasiones a los hombres en tiempos bíblicos, marcando un segundo desfase entre criterio métrico y criterio espaciotemporal: el cambio de verso no viene acompañado por ningún cambio en los demás elementos. Cuando el ángel se va para ocupar el lugar de Clara en el monasterio, hay otro momento en que el tablado queda vacío (v. 1257). He aquí un tercer desfase, ya que en presencia de un corte espacial y de un cambio total de personajes y en la acción no hay modificación en la tipología de verso empleado, que sigue siendo las redondillas (v. 1258). La atención se centra ahora en el caso de Carlos, quien se queja con su lacayo por la ofensa que supuestamente le ha hecho Juan, su rival en amor. Sucesivamente, otro momento de tablado vacío (v. 1381) en correspondencia con un cambio espaciotemporal y métrico (el pasaje al sexteto-lira) permite deslindar otra macrosecuencia (la II, 2).

Ahora bien, la individuación de las macro- y microsecuencias de que se compone esta primera parte del acto no responde – como se ha visto – tan sólo al criterio espacial o al métrico: de ser así, tendríamos que deslindar por lo menos una microsecuencia entre los vv. 1189-1190 (debido al momento de tablado vacío), mientras que no podríamos dividir en dos macrosecuencias distintas el pasaje entre los vv. 1257-1258 (por no tener un cambio de verso). La «postura ecléctica» del estudioso debería llevarlo en este sentido a situarse en la frontera entre lo métrico y lo espacial, para profundizar en los criterios en que se rige la estructura de la comedia. Desde esta perspectiva es interesante observar cómo la escena sucesiva a la huida de los tres protagonistas (es decir, a partir del v. 1190) se configura en realidad como una continuación de la escena anterior en una relación dialógica con ésta (también *strictu sensu*, ya que las últimas palabras de Clara antes de irse se dirigen literalmente a la Virgen: «¡Virgen, en vos les dejo Buena Guarda!», v. 1189).

En este sentido, y a pesar del momento de tablado vacío, la conexión con la escena anterior queda muy evidente, en primer lugar por establecerse un diálogo entre la abadesa y María, y en segundo lugar porque el recurso de la voz *en off*, «dentro», permite suavizar desde el punto de vista de la representación la ruptura dada por el escenario vacío, otorgando una clara continuidad a la acción. Por esta misma razón, el cambio a las redondillas en la intervención del ángel bien puede considerarse como una microsecuencia independiente, ya que se desliga por completo del diálogo anterior con la

Virgen y representa un paréntesis lírico-didáctico sobre casos del Antiguo Testamento. La escena protagonizada por Félix, Clara y el ángel (que representan a varios niveles el 'espacio' connotante de la primera trama de que se compone la pieza) termina pues en el v. 1257, dejando el paso a Carlos y a su 'espacio', entendido como ámbito propio del personaje y con el consiguiente cambio a la segunda trama de la comedia. Los criterios espaciotemporales, del personaje y de la acción dramática prevalecen, pues, en este caso sobre el métrico en la determinación de la estructura de la obra.

A este propósito me parece interesante poner en relación con estas observaciones la presencia de algunos signos que se encuentran en el manuscrito de la pieza, fechado a 16 de abril de 1610 y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>9</sup>. Además de cruces con que se señalan las entradas y salidas de los personajes y algunas acotaciones, se encuentran en el texto también algunas líneas, que son fundamentalmente de dos tipos: unas que podríamos definir «sencillas», es decir simples rayas horizontales que ocupan en mayor o menor medida el espacio de la página, y otras que terminan con una rúbrica simplificada al final. El dato no es nada nuevo, pues ya varios estudiosos y críticos habían notado la presencia de estos signos en éste y otros autógrafos del Fénix<sup>10</sup>.

Por lo que a la autoría de las líneas se refiere, no cabe duda de que se trata de intervenciones de la mano de Lope, y esto no sólo porque (como observaba acertadamente Delia Gavela en su edición de *¿De cuándo acá nos vino?*<sup>11</sup>) la tinta con la que se han trazado estas rayas es la misma que se ha empleado para escribir el texto, sino porque las líneas con rúbrica (y además, con la misma rúbrica) se encuentran prácticamente en todos los manuscritos autógrafos de Lope hasta hoy conservados. Mayores problemas ha suscitado el averiguar de manera unívoca el significado de estas rayas: para algunos, como R. Schevill, «una especie de rúbrica, con raya que ocupa toda la página, parece señalar el trozo escrito de una sola vez» por parte del dramaturgo<sup>12</sup>, y permitiría «ver la velocidad del

<sup>9</sup> Para una descripción detallada del manuscrito véase Presotto 2000: 221-229.

<sup>10</sup> Por ejemplo Pilar Díez y Giménez Castellanos, que observa cómo «aparece en el manuscrito la firma y rúbrica de Lope al final de los actos y en otras varias ocasiones» (1964: 24).

<sup>11</sup> Delia Gavela García (2008: 32-34 y 74).

<sup>12</sup> Citado por William L. Fichter en la introducción a su edición de *El sembrar en buena tierra* (1944: 178).

autor» en su labor de composición<sup>13</sup>; para otros las rayas terminadas en rúbrica indicarían los momentos de tablado vacío<sup>14</sup>, aunque hay que reconocer que en varios casos el escenario queda vacío sin que se encuentre una línea rubricada, y esta situación es muy frecuente en todos los manuscritos de Lope. Diego Marín, por su parte, hacía hincapié en cambio en la función estructurante de estas rayas, afirmando con seguridad que «como es sabido, Lope acostumbraba a marcar con una línea horizontal rubricada los finales de escena propiamente dicha (en el sentido anglo-sajón), o sea las mutaciones escénicas con cambio completo de lugar o de asunto y personajes; mientras que la mera entrada y salida de personajes (las subescenas) no representan una división estructural en sí, a menos que impliquen una transición en el desarrollo de la acción. Ello explica [...] que unas veces cambie el metro al cambiar la subescena y otras no»<sup>15</sup>; más prudentemente, Marco Presotto, en su estudio sobre los autógrafos del Fénix, observaba que «i principali cambi di scena vengono segnati nel testo con una linea orizzontale», destacando que «in alcuni rari casi viene aggiunta al margine destro una rubrica semplificata» (2000: 226).

En efecto, en lo referido a *La buena guarda*, y retomando los ejemplos mencionados anteriormente, se encuentran en el tercer acto cuatro líneas rubricadas, que corresponden exacta y exclusivamente a aquellos momentos de coincidencia entre cambio espacial, cambio métrico y tablado vacío (respectivamente después de los vv. 2124, 2516, 2751 y 2809), lo que permite deslindar – tanto desde el punto de vista espacial como métrico – cinco macrosecuencias. Lo mismo se observa en el segundo acto, donde también hay cuatro líneas con rúbrica (exactamente después de los vv. 1257, 1381, 1675 y 1820) que permiten asimismo identificar cinco macrosecuencias. Cabe notar que en el caso de la primera parte de esta segunda jornada, Lope inserta una línea rubricada también entre los vv. 1257-1258, es decir, a pesar de no tener un cambio mé-

<sup>13</sup> A. Zamora Vicente retoma en su edición del *Peribáñez* la opinión de R. Schevill, indicando que «estas rúbricas podrían señalar los trozos del autógrafo escritos sin interrupción» (1963: 202n).

<sup>14</sup> Diego Marín y Evelyn Rugg, en su edición de *El galán de la Membrilla* (1962: 14).

<sup>15</sup> Diego Marín (1962: 9); el estudioso repite más adelante (75) que los cambios de escena «existen cuando hay una mutación de lugar, de asunto o de personajes, quedando la escena vacía por un momento y señalada en los autógrafos de Lope con una línea horizontal rubricada».

trico, aunque sí en correspondencia con un corte espacial y en la acción dramática.

Hasta este punto, pues, la evidencia textual parece confirmar la teoría de Marín, ya que las rúbricas indicarían «los finales de escena propiamente dicha (en el sentido anglo-sajón), o sea las mutaciones escénicas con cambio completo de lugar o de asunto y personajes», sin tener en cuenta el elemento métrico. Por nuestra parte, en cambio, creemos que esto no llega a constituir una regla: no se explicaría de otra manera la falta de líneas con rúbrica en muchos manuscritos, en varios puntos en que cabría esperar su presencia; sin ir más lejos, en la primera jornada de la comedia que aquí nos ocupa, donde por el contrario sólo se encuentra una raya rubricada, entre los vv. 661-662, aunque haya cortes evidentes desde el punto de vista espacial y momentos de tablado vacío con cambio total de personajes también después de los vv. 498 y 809 (lo cual permite fijar en nuestra propuesta cuatro macrosecuencias). El manuscrito en realidad presenta, como se ha dicho antes, otras líneas «sencillas», es decir, sin rúbrica, dos de las cuales precisamente en correspondencia de los vv. 498 y 809.

Seguramente detrás de estas dos líneas sin rúbrica se puede vislumbrar la voluntad del autor de demarcar cierto tipo de «frontera» entre cuadros o secuencias, ya que (por lo menos en lo que a este manuscrito se refiere) las demás rayas «sencillas» siempre son de menor longitud y tienen otra función evidente – es decir, enmarcar una acotación (vv. 22, 1258, 1382, 2380 y 2752), marcar la entrada y salida de unos músicos (vv. 240, 246, 272, 284 y 2334) o subrayar el texto de una carta o el título mismo de la pieza (vv. 902-910 y 2633). Sin embargo, de considerar tan solo las líneas rubricadas, también el criterio que podríamos llamar «autoral» propuesto por Marín resultaría de por sí insuficiente para determinar la estructura de la comedia; parece faltar en efecto en Lope (en éste y otros casos de manuscritos autógrafos que hemos podido verificar) un criterio sistemático en la delineación de estas rayas. Esto podría explicarse teniendo en cuenta que en el progreso de la escritura y de la composición el dramaturgo bien hubiera podido, en algunos casos, equivocarse o modificar su intención inicial (pensando cambiar de metro o de escena, y poniendo por lo tanto una rúbrica, y luego cambiar de idea, o viceversa, etc.). Otra vez, pues, nos parece que podría ser útil considerar valor y función de estas líneas –

sencillas o rubricadas<sup>16</sup> – en una perspectiva más amplia, junto con los datos espaciotemporales y el métrico, a la luz de las nuevas propuestas de segmentación que se han planteado en los últimos años.

Para concluir, pues, nos parece importante destacar algunos aspectos: en primer lugar, frente a la insuficiencia del criterio métrico y del elemento espacial considerados aisladamente, habrá que recurrir a «dosis discretas de eclecticismo» (para citar a Antonucci) del estudioso para captar plenamente aquella estratificación de elementos formales y de significación en que se articula la estructura de la comedia, aquella superposición de criterios y de funciones característicos del texto dramático áureo (Oleza 2010: 126-127), y esto precisamente porque es en los límites – en las fronteras – entre lo métrico y lo espacial (entendido este último criterio, como se ha dicho, en el sentido de «espacio dramático», que no sólo escénico) donde aparecen algunos de los nudos estructurales más importantes de las piezas.

En segundo lugar, destacar que la atención por las líneas en los manuscritos puede constituir una aportación central para profundizar no sólo en la estructura de algunas importantes piezas del Fénix (entre las cuales, se encuentran comedias como *La dama boba*, *El castigo sin venganza*, *Las bazarías de Belisa*, etc.), sino para tratar de ir más allá de algunos límites que el método de partición propuesto por Ruano de la Haza presenta en aquellos casos donde hay correspondencia perfecta entre acto y «cuadro», como en la segunda jornada de *El castigo sin venganza*, la tercera de *La dama boba* o primer y tercer acto de una pieza que ya desde el título dice mucho acerca de su organización espaciotemporal, *Lo que pasa en una tarde*<sup>17</sup>. El análisis de la presencia y de la posible función de líneas sencillas o con rúbrica permitiría en este sentido arrojar nueva luz sobre la consideración de la estructura de estas jornadas, también por parte del autor.

---

<sup>16</sup> A este propósito, también sería interesante observar si las líneas se han escrito en el momento de la composición o sucesivamente; en el caso de *La buena guarda* se puede afirmar que no hay motivo de suponer que las rayas se hayan delineado en un segundo momento. Véanse las observaciones de Delia Gavela García (2008: 32-34).

<sup>17</sup> Vitse (2010: 58-59) proporciona un listado en el que se incluyen, además de 7 obras de Lope, también 8 comedias de otros autores.



MACROS.	MICROS.	VERSIFICACIÓN	ESPACIO	ESCENARIO VACÍO	TIEMPO
I, 1	a	vv. 1-240 = redondillas (vv. 241-246 = canción) vv. 247-258 = redondillas (vv. 259-264 = canción) vv. 265-272 = redondillas (vv. 273-284 = canción) vv. 285-484 = redondillas vv. 485-498 = soneto	Puerta de una iglesia conventual de Ciudad Rodrigo.	v. 498	Por la mañana
I, 2	a b	vv. 499-590 = endec. sueltos c/pareados vv. 591-661 = redondillas	Casa de don Pedro («espacio» de Carlos).	v. 661	Tiempo continuo
I, 3	a b c	vv. 662-726 = silva vv. 727-731 = quintillas (vv. 732-735 = [¿redondilla?]) vv. 736-795 = quintillas vv. 796-809 = soneto	Convento de Ciudad Rodrigo.	v. 809	Tiempo continuo
I, 4	a b	vv. 810-913 = redondillas vv. 914-1005 = romance á-e	Puerta del convento-iglesia (v. 810) y portería (v. 878).		Tiempo continuo
II, 1	a	vv. 1006-1125 = redondillas	Delante del convento		De noche, continuo hasta

MACROS.	MICROS.	VERSIFICACIÓN	ESPACIO	ESCENARIO VACÍO	TIEMPO
II, 2	b	vv. 1126-1197 = octavas	Por la calle (espacio de Carlos)	v. 1257	mañines
	c	vv. 1198-1257 = redondillas			
II, 3	a	vv. 1258-1381 = redondillas	Un «verde prado» (v. 1382) en el Tormes (v. 2440)	v. 1381	Tiempo continuo
	b	vv. 1382-1555 = sextetos-lira vv. 1556-1675 = redondillas		v. 1675	La «siesta» (después del mediodía, v. 1395)
II, 4	a	vv. 1676-1760 = endec. su. c/par.	Espacio del monasterio	v. 1820	Tañen a «visperas» (v. 1805)
	b	vv. 1761-1820 = redondillas			
II, 5		vv. 1821-1988 = romance á-a	Una posada (espacio de Félix-Clara)		De noche (vv. 1821-1822)
III, 1		vv. 1989-2124 = redondillas	Coll de Balaguer (Cataluña)/Barcelona	v. 2124	Han pasado tres años
III, 2	a	vv. 2125-2207 = endec. su. c/par.	Espacio campesino (un prado en la «ribera del Tajo», vv. 2170, 2185 y 2224)		Tiempo continuo
	b	vv. 2208-2288 = redondillas (vv. 2289-2302 = soneto) (vv. 2303-2306 = canción) vv. 2307-2314 = redondillas			

MACROS.	MICROS.	VERSIFICACIÓN	ESPACIO	ESCENARIO VACÍO	TIEMPO
III, 3		(vv. 2315-2318 = canción) vv. 2319-2330 = redondillas (vv. 2331-2334 = canción) vv. 2335-2414 = redondillas vv. 2415-2516 = romance á-e	Espacio del monasterio (portería, v. 2552)	v. 2516	Tiempo continuo
	c				
	a	vv. 2517-2550 = tercetos			
	b	vv. 2551-2626 = redondillas			
III, 4	c	vv. 2627-2655 = endec. su. c/par.	Exterior del monasterio (en la puerta, v. 2756)	v. 2751	Tiempo continuo
	d	vv. 2656-2751 = redondillas			
III, 5		vv. 2752-2809 = endec. su. c/par.	Interior del monasterio	v. 2809	Tiempo continuo
	a	vv. 2810-2869 = redondillas			
	b	vv. 2870-2948 = romance á-a			

### Bibliografía citada

- Antonucci, Fausta ed. (2007), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.
- Antonucci, Fausta (2009), “‘Acomode los versos con prudencia’: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope”, *Artifara*, 9 [http://www.artifara.unito.it/Nuoeva%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci\\_3.pdf](http://www.artifara.unito.it/Nuoeva%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci_3.pdf) (31.05.2011)
- Antonucci, Fausta, (2010), “La segmentación métrica, estado actual de la cuestión”, *Teatro de palabras*, 4: 77-97.
- Chevalier, Maxime (1999), *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gavela García, Delia (2007), “Clientelismo y estructura dramática en las obras de Lope de Vega: *El premio de la hermosura*”, en Antonucci, Fausta, ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger: 83-107.
- Güell, Mónica (2007), “Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*”, en Antonucci, Fausta, ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger: 109-132.
- Marín, Diego (1962), *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia.
- Oleza, Joan (2010), “A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva”, *Teatro de palabras*, 4: 99-137.
- Presotto, Marco (2000), *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger.
- Rees, Margaret A. (1992), “*La buena guarda* de Lope de Vega y «Felix culpa»: una fusión del mundo medieval y del Renacimiento”, en Blasco, Francisco Javier, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente, eds., *La Comedia de Magia y de Santos*, Madrid, Ediciones Júcar: 97-106.
- Vega, Lope de (1944), *El sembrar en buena tierra* (1616), ed. William L. Fichter, New York/London, Modern Language Association of America/Oxford University Press.
- Vega, Lope de (1962), *El galán de la Membrilla* (1615), eds. Diego Marín y Evelyn Rugg, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- Vega, Lope de (1963), *Peribáñez y el comendador de Ocaña - La dama boba*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe.

- Vega, Lope de (1964), *La buena guarda* (1610), ed. Pilar Díez y Giménez Castellanos, Zaragoza, Ebro.
- Vega, Lope de (2002), *La buena guarda* (1610), ed. María del Carmen Artigas, Madrid, Verbum.
- Vega, Lope de (2008), *¿De cuándo acá nos vino?* (1613-1614), ed. Delia Gavela García, Kassel, Reichenberger.
- Vitse, Marc (1998), "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*", en Campbell, Ysla, ed., *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: 45-63.
- Vitse, Marc (2006), "Métrica y estructura dramática en *El gran teatro del mundo* de Calderón", en Arellano, Ignacio, E. Cancelliere, eds., *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, Actas del Congreso Internacional de Pamplona (13-15 de diciembre de 2004), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 609-623.
- Vitse, Marc (2007), "Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)", en Antonucci, Fausta, ed., *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger: 169-206.
- Vitse, Marc (2010), "*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma", *Teatro de palabras*, 4: 19-75.



Il limite valicato tra platea e scena: *En attendant Godot* di Samuel Beckett e *Ñaque* di José Sanchis Sinisterra

Maria-Teresa De Pieri  
(Università degli Studi di Udine)

I primi decenni del XX secolo aprono la strada, in Europa, a un mutamento significativo nella pratica teatrale, a una convinta opposizione al dramma di matrice borghese, costruito secondo schemi di verosimiglianza e di svolgimento lineare del racconto scenico. Le nuove soluzioni teatrali, al contrario, pongono tutte l'accento sulla natura fittizia propria del codice drammatico e, in particolare, sulla necessità di recuperare un maggior coinvolgimento da parte dello spettatore, dato che se egli, come sottolinea Alonso de Santos (2009: 261), «si sente lontano e distante da ciò che succede sul palco tutto l'atto teatrale diventa gratuito e superfluo»<sup>1</sup>. Si muovono in questa direzione gli esiti ai quali giunge il teatro epico brechtiano, a carattere didascalico e aperto, che vive e trova la sua ragion d'essere proprio nella compartecipazione, critica e attiva, di chi lo fruisce; il teatro futurista italiano, breve, aggressivo e direttamente rivolto all'implicazione della platea (come succede nelle famose 'sintesi' futuriste<sup>2</sup>), ma anche la copiosa drammaturgia pirandelliana, che domina, ad ampio raggio, la scena teatrale tra le due guerre e che delega al pubblico i tanti, possibili, livelli di lettura e di significazione del testo<sup>3</sup>; e il teatro dell'as-

---

<sup>1</sup> Anche Bertolt Brecht, parlando del teatro naturalista, afferma che: «La vecchia opera esclude assolutamente ogni discussione sul suo contenuto. Se per esempio dovesse accadere che lo spettatore prendesse partito riguardo a un qualsiasi stato di cose che gli si rappresenta, la vecchia opera avrebbe perso la battaglia, perché lo spettatore non 'parteciperebbe' più» (Brecht 2001: 32).

<sup>2</sup> Si tratta di rapidi interventi scenici che si susseguivano uno dopo l'altro e venivano inframmezzati da lunghe pause al fine di scuotere, anche negativamente, lo spettatore. Ricordiamo, per esempio, le sintesi di Francesco Caniullo (*Non c'è un cane, Detonazione, Decisione*) o di Filippo Tommaso Marinetti (*Simultaneità, Il teatrino dell'amore, Antineutralità*). Cf. l'utile trattazione che di questo teatro fa Angelini 1998: 27-41. A p. 31 l'autrice sostiene che il teatro futurista intese «[...] cambiare la scena per cambiare il pubblico, farlo attore da stupido voyeur».

<sup>3</sup> Non ci occuperemo, in questa sede, dell'apporto significativo dello scrittore agrigentino; ricordiamo però che la sua opera teatrale più originale e rivoluzionaria, *Sei personaggi in cerca d'autore* (che, insieme a *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, costituisce la trilogia del 'teatro nel

surdo, illogico, sconvolgente, densamente iconico, che nasce dalle macerie di un altro conflitto mondiale, ma che ritrova, nel mondo, lo stesso senso di smarrimento e solitudine, il medesimo 'nulla' che esige di essere rappresentato<sup>4</sup>.

Tra l'eterogeneità delle manifestazioni, diverse da un punto di vista formale, ma così strettamente vicine sul piano ideologico-espressivo, ciò che risulta in particolar modo interessante è proprio il ruolo attribuito al fruitore del teatro, la volontà di consolidare una 'complicità' tra autore e pubblico, di dissolverne le reciproche sfere di competenza; Cueto Pérez (1988: 515), infatti, afferma che: «La tendencia a la creación de ámbitos intermedios entre la representación y los espectadores, [...] se presenta [...] en el teatro de las últimas décadas como tendencia a la abolición de los límites entre la escena y la sala».

Il valore intratestuale attribuito allo spettatore – condiviso sia da Beckett<sup>5</sup> che da Sanchis Sinisterra, i due autori di cui tratteremo –

---

teatro'), messa in scena per la prima volta nel 1921 e decisamente poco apprezzata dal pubblico del tempo, è un chiaro esempio di rottura della quarta parete; in questo dramma Pirandello coinvolge direttamente gli spettatori eliminando il sipario e facendo entrare gli attori, durante la rappresentazione, direttamente in sala; il carattere chiaramente metateatrale dell'opera lo avvicina dunque ai primi esiti del teatro d'avanguardia europeo e dimostra come anche in Italia emerga la ferma volontà di allontanarsi dai modelli ottocenteschi. L'impalcatura filosofica pirandelliana conferma l'ormai diffusa determinazione a raffigurare la relatività dell'esistenza umana, a dimostrare l'impossibilità di una realizzazione scenica che sia specchio univoco e oggettivo del mondo reale, impossibile da analizzare in maniera scientifica e razionale. Il teatro, dunque, non si presenta più allo spettatore come un luogo di illusione, ma come spazio in cui incertezze, dubbi, problematiche vengono apertamente messe a nudo e sottoposte ad una profonda revisione critica. Cf. anche il breve saggio *Il dramma impossibile* (Pirandello), contenuto in Szondi 2000: 107-112. Franca Angelini (1998: 43) sostiene inoltre che «da questo momento il teatro perde [...] ogni carattere referenziale, cessa di guardare il mondo per coglierne con ferocia il lato folle, il tradimento alla vita; il teatro ora parla di se stesso, delle condizioni che rendono possibile o impossibile la rappresentazione, del suo carattere supplente rispetto alla vita ma altamente significante».

<sup>4</sup> In merito al legame tra le particolarità strutturali del teatro dell'assurdo e le problematiche relative al mondo contemporaneo, nonché all'influenza che su di esso ebbero gli eventi storici del tempo, interessante è il saggio di Giuseppe Rensi 1991.

<sup>5</sup> È importante sottolineare che la figura di Bertolt Brecht cominciò a influenzare il teatro contemporaneo europeo attorno agli anni Cinquanta; in Inghilterra, in particolar modo, il modello da lui proposto, unito alle prime sperimentazioni del teatro dell'assurdo, produsse un ambiente propizio, in cui la



ha certamente il suo precursore nella figura di Bertolt Brecht, una voce artistica che contribuì, in maniera decisa, a rivoluzionare l'ambito di appartenenza proprio del pubblico<sup>6</sup>. Il teatro brechtiano richiede uno spettatore energico e 'recensore', impegnato più sul versante del confronto coscienzioso con il reale che sulla ricezione del dramma come semplice momento artistico; un teatro che Umberto Eco (2006: 45) avrà modo di definire «strumento di pedagogia rivoluzionaria», efficace, autentico e condivisibile, come chiarisce lo stesso drammaturgo tedesco:

La finzione della quarta parete, che nell'immaginazione dovrebbe separare palcoscenico e pubblico – a giustificare l'illusione che la vicenda scenica si svolga nella realtà, senza la presenza di spettatori – viene perciò naturalmente a cadere; e di massima gli attori possono, in queste condizioni, rivolgersi al pubblico<sup>7</sup>.

Anche Ennio Flaiano (2010: 91), in uno dei suoi incisivi articoli di critica teatrale, analizzando l'opera di Brecht, confermerà questo sodalizio tra attitudine critica dell'autore e presenza attiva del pubblico:

[...] quel clima carico di significati, quei personaggi perentori, la stessa implacabilità degli avvenimenti, sono roba di tutti i giorni, addirittura veristica, che si controlla passeggiando in un sobborgo in-

---

generazione dei giovani drammaturghi britannici si dimostrò attenta e desiderosa di rinnovare le scene e ricercare nuove forme di rappresentazione teatrale.

<sup>6</sup> «Nessun aspetto della rappresentazione doveva più consentire allo spettatore di abbandonarsi, attraverso la semplice immedesimazione, ad emozioni incontrollate (e praticamente inconcludenti). La recita sottoponeva dati e vicende a un processo di straniamento: quello straniamento che è appunto necessario perché si capisca. A forza di dire: "Si capisce che è così", si rinuncia semplicemente a capire. [...] Lo spettatore del teatro drammatico dice: "Sì, anch'io ho provato questo sentimento. – Sì, anch'io sono così. – Be', questo è naturale. – Sarà sempre così. [...] Io piango con quello che piange, rido con quello che ride". [...] Lo spettatore del teatro epico dice: "A questo non ci avrei pensato. – Questo non si deve fare così. – È sorprendente, quasi inconcepibile. – Non può andare avanti così. [...] Io rido di quello che piange, piango di quello che ride» (Brecht 2001: 64).

<sup>7</sup> Brecht 2001: 96-97. A pag. 102 l'autore aggiunge: «Il pregio principale del teatro epico, basato sullo straniamento – il cui unico scopo è di rappresentare il mondo in maniera che divenga maneggevole – è precisamente la sua naturalezza, il suo carattere tutto terrestre, il suo umorismo, la sua rinuncia a tutte le incrostazioni mistiche che il teatro tradizionale si porta appresso fin dall'antichità».

dustriale, in un quartiere equivoco, entrando in un ufficio, persino nella sala di un teatro, dove gli spettatori non sono meno interessanti dei personaggi che agiscono sulla scena.

Ci limiteremo, in questa sede, ad analizzare le sfumature che questo nuovo vincolo relazionale assume in due opere teatrali contemporanee, entrambe strutturalmente orientate in direzione del pubblico e attente al carattere precipuo della funzione interpretativa ad esso attribuita. *En attendant Godot* di Samuel Beckett e *Ñaque* di José Sanchis Sinisterra vengono messe in scena rispettivamente nel 1953 e nel 1980, ottenendo la prima un esito sostanzialmente negativo da parte del pubblico e della critica<sup>8</sup>, la seconda un'accoglienza migliore<sup>9</sup>. Sanchis Sinisterra è legato alla figura di Beckett da un debito evidente: nell'impalcatura tematica dell'opera sinisterriana ricorrono le riflessioni sul tempo e sulla memoria, l'illogicità dei dialoghi e delle situazioni, la metateatralità e l'autoreferenzialità, la rappresentazione del vuoto e la marginalità dell'esistenza umana, nonché, naturalmente, la relazione con il pubblico, nuova, coinvolgente, essenziale:

Sanchis Sinisterra confiesa que se propone sacar al espectador de su actual pasividad, de su actitud puramente contemplativa [...], para implicar al público en la propia teatralidad. Así, *Ñaque* se plantea en un contexto *abierto* que cuenta explícitamente con la presencia de los espectadores, ya que el dramaturgo ha conferido al público de la representación una función dramática<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> A proposito del dramma beckettiano C. Fruttero (2003: 7) sostiene: «Non c'è dubbio che quanti capitarono, nel 1952, alla prima di *Aspettando Godot*, nel modesto Théâtre de Babylone, pronosticarono vita breve a questi singolari due atti. La stessa critica, lungi dal gridare al miracolo, si mostrò alquanto scettica [...]. In generale, si ritenne che *Godot* avrebbe trovato credito entro la solita selezionata cerchia di amatori e di snob, e che la sua sarebbe stata nel migliore dei casi una carriera di stima».

<sup>9</sup> Fondamentali sono, in questo senso, gli scritti teorici dell'autore, e il riferimento è in particolare a "El teatro fronterizo: Manifiesto (latente)" (1980). Cf. anche Sosa 2004. Il teatro di Beckett, al contrario, non è supportato da scritti teorici della stessa mano dell'autore (Bertinetti 1984: 88), e per questo è difficilmente catalogabile: «L'etichetta del 'teatro dell'assurdo', come tutte le etichette, risulta inevitabilmente un po' generica; e riduttiva nei confronti di Beckett. La definizione di Esslin può anche applicarsi ad alcuni aspetti del teatro beckettiano, ma altrettanti ne lascia scoperti».

<sup>10</sup> Aznar Soler 2004: 53. Si veda anche Sanchis Sinisterra 1982: 35.

Pur nella diversa manipolazione degli strumenti scenici, nei due drammi che prendiamo in considerazione esistono interessanti analogie. Nella *pièce* beckettiana, ambientata in uno spazio e in un tempo imprecisi, due barboni, Vladimir ed Estragon, consumano la loro esistenza nell'attesa di Godot, che non arriverà mai. Le loro azioni, i loro dialoghi, si susseguono senza una convenzionale logicità, tutto pare avvolto nel nulla, mosso da schemi e leggi rispondenti solo ad una 'assurdità' sconcertante ed incomprensibile. Nemmeno il secondo atto rappresenta, in questo senso, una svolta, poiché i due protagonisti si ritroveranno, alla conclusione del dramma, indiscutibilmente uniti, ma insoddisfatti per la loro attesa, vana e delusa.

L'inconsistente agire di Vladimir ed Estragon trova conferma nell'altrettanto evanescente esistenza di Ríos e Solano, i soli componenti della compagnia teatrale di derivazione secentesca (denominata, appunto, 'Ñaque'), che vivono la loro esperienza drammatica attraverso il recupero di interi frammenti intertestuali (tratti precisamente da un'opera de Agustín de Rojas – el *Viaje entretenido*), riflettendo amaramente sulla loro condizione di attori e sulla fugacità e inutilità – sociale ed economica – del mezzo teatrale.

Il testo sinisterriano presenta, come dicevamo, affinità indiscutibili, a cominciare dall'impostazione scenografica, indefinita e sfuggente, ma anche nella concisione della trama; *Ñaque*, che si sviluppa in un solo atto, risponde pienamente ai principi «de la concentración temática y de la contracción de la fábula», mutuati sia da Brecht che da Beckett. La scelta non è certamente casuale, non tradisce una mancanza di ispirazione da parte degli autori, ma deve fornire lo spunto per una riflessione profonda da parte del pubblico, che per questo viene frequentemente e direttamente interpellato. Tanto in *Godot* come in *Ñaque*, infatti, vengono messe in atto chiare tecniche di coinvolgimento nella rappresentazione, che tendono a sottolineare, per esempio, la presenza inusuale, estranea dello spettatore sulla scena<sup>11</sup>, come confermano già le battute di apertura della *pièce* di Sanchis:

---

<sup>11</sup> «La convención teatral (general) exige [...] que el espectador asista a la representación, pero no interviene en ella: no tiene ningún papel en la dinámica actancial de las acciones representadas y tampoco forma parte de la situación como contexto del discurso en el nivel formal de la enunciación. La apelación vulnera directamente esta convención porque incluye a los espectadores como receptores explícitos y como contexto situacional igualmente explícito, provo-

RÍOS: ¿Dónde estamos?  
 SOLANO: En un teatro ...  
 RÍOS: ¿Seguro?  
 SOLANO: ... o algo parecido. [...]  
 RÍOS: ¿Esto es el escenario?  
 SOLANO: Sí  
 RÍOS: ¿Y eso es el público?  
 SOLANO: Sí  
 RÍOS: ¿Eso?  
 SOLANO: Sí  
 RÍOS: ¿Te parece extraño?  
 SOLANO: Diferente ...<sup>12</sup>

Beckett, scegliendo un esordio diverso e concentrando le prime scene soprattutto sulla qualità relazionale dei due protagonisti, arriva al pubblico in maniera meno esplicita, ma i toni appaiono chiaramente coincidenti:

VLADIMIR: – Pah! (*Il crache par terre.*)  
*Estragon revient au centre de la scène, regarde vers le fond.*  
 ESTRAGON: – Endroit délicieux.  
*(Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.) Aspects rians. (Il se tourne vers Vladimir.) Allons-nous-en<sup>13</sup>.*

Ai limiti del paradossale, tanto Sanchis quanto Beckett sono spinti dalla volontà di trasformare il pubblico in spettatore-osservato, ma non hanno un'effettiva fiducia nella sua capacità interpretativa: mentre sembrano chiedergli di contribuire, con le proprie inferenze, a dar senso al testo, pare sappiano già che si tratta di un obiettivo inattuabile e destinato ad un insuccesso clamoroso. Il giudizio nei confronti dello spettatore è in effetti critico e pun-

---

cando la ruptura de la llamada 'ilusión teatral' y subrayando, por contraste, el carácter ficticio y convencional de la situación dialogada» (Cueto Pérez 1988: 519).

<sup>12</sup> Sanchis Sinisterra 2004: 125.

<sup>13</sup> Beckett 1952: 16. L'opera fu tradotta in inglese dallo stesso Beckett, nel 1954, con il titolo di *Waiting for Godot* (London, The Grove Press); la traduzione italiana, *Aspettando Godot*, è del 1956, a cura di C. Fruttero, mentre la versione in lingua spagnola, *Esperando a Godot*, ebbe la sua prima pubblicazione nel 1982; la 14ª edizione spagnola, del 2009, è a cura di Ana María Moix, Barcelona, Tusquets.

gente, e il quadro che di questo dipingono gli autori è decisamente poco confortante, come dimostrano i dialoghi successivi:

SOLANO: Mira aquel hombre.  
 RÍOS: ¿Cuál?  
 SOLANO: Aquél. El de la barba.  
 RÍOS: Todos tienen barba.  
 SOLANO: El de las gafas.  
 RÍOS: Todos tienen gafas<sup>14</sup>.

In *En attendant Godot* è il racconto che Vladimir imbastisce a proposito del Salvatore e dei ladroni, e delle differenti versioni che ne danno i quattro Evangelisti, a fornire il pretesto per una riflessione sul pubblico, e qui il giudizio è ancora più inclemente, non si limita a sottolineare solo una generica uniformità interpretativa:

VLADIMIR: – Mais l'autre dit qu'il y en a eu un de sauvé.  
 ESTRAGON: – Eh bien? Ils ne sont pas d'accord, un point c'est tout.  
 VLADIMIR: – Ils étaient là tous les quatre. Et un seul parle d'un larron de sauvé. Pourquoi le croire plutôt que les autres?  
 ESTRAGON: – Qui le croit?  
 VLADIMIR: – Mais tout le monde. On ne connaît que cette version-là.  
 ESTRAGON: – Les gens sont des cons<sup>15</sup>.

La rottura della quarta parete comporta sicuramente una esplicita richiesta di interazione con il fruitore del teatro e simbolicamente riconosce che arte e vita possono confondersi ed identificarsi, anche 'dialogare' tra di loro: ciò che viene rappresentato è, in definitiva, il dramma dell'esistenza umana, la dimensione storica e sociale dell'individuo, ma è anche la conferma che la figura dell'attore appartiene ad una sfera fittizia, irreale e che in quanto tale risulta completamente svuotata di senso nel momento in cui i suoi confini spaziali vengono stravolti e abbattuti<sup>16</sup>. Sono chiaramente

<sup>14</sup> Sanchis Sinisterra 2004: 126. Il dialogo si ripeterà in parte a p. 143, quando si farà ancora allusione alla criticabile passività del pubblico: «Tan quietos, tan callados ... [...] No piensan nada».

<sup>15</sup> Beckett 1952: 15-16.

<sup>16</sup> «Le due posizioni apparentemente complementari, del teatro e della vita, interagiscono in un ambiguo rapporto sineddochico: si crea la suggestione che, oltre a essere il teatro parte della vita, sia anche la vita parte del teatro. [...] Fra

ambigui i significati che si nascondono dietro le parole di Vladimir ed Estragon a proposito del proprio ruolo di attori:

ESTRAGON: (*inquiet*). – Et nous?  
 VLADIMIR: – Plaît-il?  
 ESTRAGON: – Je dis, Et nous?  
 VLADIMIR: – Je ne comprends pas.  
 ESTRAGON: – Quel est notre rôle là-dedans?  
 VLADIMIR: – Notre rôle?  
 ESTRAGON: – Prends ton temps.  
 VLADIMIR: – Notre rôle? Celui du suppliant.  
 ESTRAGON: – A ce point-là?  
 VLADIMIR: – Monsieur a des exigences à faire valoir?  
 ESTRAGON: – On n' à plus de droits<sup>17</sup>?

Ríos e Solano manifestano i medesimi dubbi, le medesime incertezze, nei riguardi di se stessi e del proprio mestiere, che sembra aver perduto qualsiasi dignità, qualsiasi valore istituzionale; le parole di Ríos sembrano addirittura insinuare l'ipotesi di una detronizzazione compiuta dal pubblico ai danni dell'attore e, riferendosi sempre alla platea, il personaggio dice all'amico:

SOLANO: ¿Han venido, sí o no?  
 RÍOS: Sí, pero ...  
 SOLANO: Entonces ...  
 RÍOS: Pero no vienen al teatro. Están en él. Somos nosotros quienes venimos. Ellos ya están aquí.  
 SOLANO: ¿Siempre?  
 RÍOS: Claro: en el teatro<sup>18</sup>.

---

interno ed esterno si scopre un rapporto di somiglianza, di autocitazione e di duplicazione che dà la sensazione di un gioco infinito» (Calimani 1992: 137).

<sup>17</sup> Beckett 1952: 24. Anche in *Sei personaggi in cerca d'autore* si riflette in merito alla figura dell'attore; il 'padre', riferendosi agli attori in scena, insinua che all'origine della loro professione si nasconde una buona dose di pazzia. E il 'capocomico' gli risponde: «Ah, sì? Le sembra un mestiere da pazzi, il nostro?» Mentre il 'padre' insiste: «Eh, far parer vero quello che non è, senza bisogno, signore: per giuoco... Non è loro ufficio dar vita a personaggi fantastici?» (Pirandello 1984: 40).

<sup>18</sup> Sanchis Sinisterra 2004: 127. A p. 41 i due protagonisti paragonano il proprio mestiere all'essenza del *piojo* (pidocchio).

Lo spazio teatrale, concedendo l'ingresso allo spettatore ben oltre la sala, viene così a ridefinire le sue stesse frontiere ed è costretto a riconoscere, apertamente e di fronte al pubblico, la propria, esclusiva, essenza artistica:

POZZO: – Où sommes-nous?  
 VLADIMIR: – Je ne sais pas.  
 POZZO: – Ne serait-on pas au lieu dit la Planche?  
 VLADIMIR: – Je ne connais pas.  
 POZZO: – A quoi est-ce que ça ressemble?  
 VLADIMIR: (*regard circulaire*). – On ne peut pas la décrire.  
 Ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien. Il y a un arbre<sup>19</sup>.

Non c'è 'niente' nemmeno nella realtà tratteggiata dai personaggi di Sanchis:

RÍOS: Nadie. No soy nadie y nadie me conoce. Igual que tú. Por eso.  
 SOLANO: Por eso, ¿Qué?  
 RÍOS: Por eso podemos hacer lo que hacemos ... y decir lo que decimos.  
 Porque no somos nadie ... fuera de aquí<sup>20</sup>.

Messi di fronte al nulla, esistenziale e professionale, gli attori prendono atto della propria debolezza e inconsistenza, ma questa autoconsapevolezza, che parte proprio dal teatro, mira, ancora una volta, allo spettatore, il quale dovrà anch'egli accettare il proprio, inevitabile, fallimento, come suggeriscono le parole di Dario Calimani (1992: 146): «Il testo distrugge non solo, e non tanto, l'idea di sé come specchio fedele di una realtà esterna razionale, ma soprattutto la cieca fiducia che lo spettatore è abituato a riporre nella stessa realtà del testo, le cui azioni e il cui linguaggio finiscono per non godere più di alcun credito». Se, dunque, il coinvolgimento del fruitore diventa, nel teatro del Novecento, una delle priorità dei drammaturghi, è altrettanto vero che essa assume quasi le sembianze di una farsa, sadica e perversa, poiché dietro questa intenzionalità di includere l'«altro», cioè il pubblico, si celano costante-

<sup>19</sup> Beckett 1952: 122.

<sup>20</sup> Sanchis Sinisterra 2004: 155.

mente insidie e dissimulazioni. L'opera sinisterriana, come quella di Beckett, offre dunque allo spettatore solo la possibilità di una duplice lettura, uno spazio dentro il quale azzardare una propria interpretazione dei fatti, una ricerca del 'detto tra le righe', che di fronte ad un fruitore 'ingenuo' potrebbe, potenzialmente, rimanere nell'ombra.

La struttura stessa del linguaggio scelto dagli autori conferma la volontà di andare oltre i tradizionali confini normativi, dato che esso tende ad essere delegittimato della sua funzione comunicativa; è interessante, a questo proposito, ciò che afferma lo stesso Sinisterra:

[...] si se habla del diálogo, la mayoría de los que se escriben se basan en una estructura muy simple: A interpela a B, B interpela a A. Es el diálogo conversacional que más o menos utilizamos en la experiencia cotidiana. Pero, si empezamos a indagar [...] descubriremos que no hay una sola clase de diálogo, sino muchas. Nos encontramos, por ejemplo, diálogos en los que yo te estoy hablando a ti, pero tú no me contestas por algún motivo misterioso, sino que te diriges a un tercero. Uno empieza a jugar con variables lógicas y, como uno de sus resultados, en mi clasificación actual tengo determinados unos dieciocho tipos de diálogos diferentes, la mayoría de los cuales no se han utilizado todavía. Creo, no obstante, que son posibles a partir de una determinada definición de diálogo. Y lo mismo me ocurre con cuantas modalidades de interacción verbal se pueden dar a partir de lo aparentemente unitario. Procuero descubrir pluralidad, variedad, diversidad..., de manera que el autor se encuentra ante un campo infinito, que a veces produce vértigo, para explorar aspectos de la realidad humana con formas teatrales más complejas que las normalmente utilizadas<sup>21</sup>.

Nei due drammi, dunque, i personaggi saltano spesso da un argomento ad un altro e il loro argomentare, la maggior parte delle volte, non è trasparente, tanto che gli stessi protagonisti arrivano a non comprendersi tra di loro.

RÍOS: Mira ... (*Camina pisando fuerte por la escena. Señala el suelo tras de sí.*) ¿Ves?  
 SOLANO: ¿Qué tengo que ver?  
 RÍOS: Las huellas.  
 SOLANO: ¿Qué huellas?  
 RÍOS: No hay huellas, ¿verdad?

---

<sup>21</sup> Ríos Carratalá 2005.



SOLANO: Claro que no.  
 RÍOS: Pues eso.  
 SOLANO: No te entiendo.  
 RÍOS: Vamos a ver ... Recita.  
 SOLANO: Recitar ... ¿Qué?  
 RÍOS: Cualquier cosa. Di unos versos.  
 SOLANO: ¿Para qué<sup>22</sup>?

La destrutturazione e l'alterazione della parola producono, in questo modo, un messaggio ambiguo e polisemico, come chiarisce lo stesso Sanchis (1993: 246): «La palabra no dice, sino que hace. No muestra, sino que oculta. No revela lo que el personaje quiere decir, sino precisamente aquello que no quisiera decir». E l'influenza del modello beckettiano emerge, ancora una volta, in tutta la sua evidenza: «Beckett [...] mutila la possibilità di una pura lettura del testo; [...] la fruizione visiva della scena è essenziale perché si possa cogliere il senso globale, coinvolgente, dell'azione»<sup>23</sup>. I personaggi di Sanchis e Beckett hanno sempre una intenzionalità dialogica che va oltre, che non si ferma a 'lo explícito', ma che richiede un lavoro di definizione e di decodificazione da parte del fruitore, attribuendogli un ruolo ben definito, un «papel más activo», perché è lo spettatore che ha il compito di 'riempire i buchi' lasciati deliberatamente dagli autori. I frequenti soliloqui (pensiamo a quelli di Pozzo, o addirittura al lungo flusso di coscienza di Lucky<sup>24</sup>, in *Godot*, e agli interventi, sebbene meno estesi, di Ríos e Solano in *Ñaque*) sostengono la tesi secondo cui, in definitiva, ormai è impossibile comunicare con l'«altro», sia esso l'attore sulla scena o il pubblico stesso, negando la tradizionale natura della «comunicazione teatrale»<sup>25</sup>; è per questo motivo che non sono infrequenti situazioni in cui, pur essendo fisicamente pre-

<sup>22</sup> Sanchis Sinisterra 2004: 177.

<sup>23</sup> Calimani 1992: 144.

<sup>24</sup> Beckett 1952: 56-58.

<sup>25</sup> Alonso de Santos 2009: 234: «È importante tenere in considerazione che nella comunicazione teatrale esistono due tipi di riceventi, e l'autore parte da questo quando scrive il testo: il personaggio a cui sono dirette le parole (e le azioni) dell'altro personaggio, e il pubblico, che riceve indirettamente il dialogo che ha luogo nella scena (la comunicazione sarà rivolta al pubblico negli 'a parte', alcuni monologhi, e nel teatro senza la 'quarta parete'). Attraverso la funzione di appello si cercano di raggiungere due obiettivi: quello del personaggio che parla con una finalità all'altro personaggio (conflitto scenico) e quello dell'autore, che cerca di comunicare con il pubblico».

sente un interlocutore, questo non risponde, non comprende ciò che gli viene detto o sceglie, con il silenzio, di far 'fallire' qualsiasi incontro conversazionale. Ancora più indicative sono le frequenti digressioni o le ripetizioni di frasi spesso identiche, che non chiariscono il messaggio, ma lo depistano solamente, come emerge da queste battute:

- VLADIMIR: – Où sont tes chaussures?  
 ESTRAGON: – J'ai dû les jeter.  
 VLADIMIR: – Quand?  
 ESTRAGON: – Je ne sais pas.  
 VLADIMIR: – Pourquoi?  
 ESTRAGON: – Je me ne rappelle pas.  
 VLADIMIR: – Non, je veux dire pourquoi tu les as jetées?  
 ESTRAGON: – Elles me faisaient mal.  
 VLADIMIR: – (*montrant les chaussures*).– Les voilà. (*Estragon regarde les chaussures.*) A l'endroit même où tu les as posées hier soir.  
*Estragon va vers les chaussures, se penche, les inspecte de près.*  
 ESTRAGON: – Ce ne sont pas les miennes.  
 VLADIMIR: – Pas les tiennes!  
 ESTRAGON: – Les miennes étaient noires. Celles-ci sont jaunes.  
 VLADIMIR: – Tu es sûr que les tiennes étaient noires?  
 ESTRAGON: – C'est-à-dire qu'elles étaient grises.  
 VLADIMIR: – Et celles-ci sont jaunes? Fais voir.  
 ESTRAGON: – (*soulevant une chaussure*).– Enfin, elles sont verdâtres.  
 VLADIMIR: – Fais voir. (*Estragon lui donne la chaussure. Vladimir (avançant) la regarde, la jette avec colère.*) Ça alors!  
 ESTRAGON: – Tu vois, tout ça c'est des ...  
 VLADIMIR: – Je vois ce que c'est. Oui, je vois ce qui c'est passé<sup>26</sup>.

Il risultato dei dialoghi, o finti dialoghi, è dunque caotico, e il fruitore, per attribuire un senso a ciò che ascolta, deve obbligatoriamente completare le informazioni che gli vengono disordinatamente presentate. Anche questa scelta, di carattere puramente stilistico, sostiene dunque una struttura drammaturgica che tiene costantemente presente il lavoro di costruzione che dovrà fare il 'lettore' implicito. È chiara, in questo senso, la vicinanza all'estetica della ricezione, che riserva al fruitore un posto nella 'produzione' dell'opera stessa. In un suo contributo al 'Congresso

---

<sup>26</sup> Beckett 1952: 94-95.

de la Asociación de Directores de Escena' del 1994, Sanchis (1995: 249) afferma:

[...] el receptor implícito, o lector ideal, o lector modelo, es una figura intratextual, un componente de la estructura dramática, presente y actuante como destinatario potencial de todos y cada uno de los efectos diseñados en el tejido discursivo de la obra. [...] Un espectáculo, una obra, no es una emisión unilateral de signos [...] sino un proceso interactivo.

All'incompletezza delle informazioni che provengono dalla rappresentazione puramente mimetica all'interno dei due drammi, fa da contrappunto il ricorso sapiente alle didascalie; il testo teatrale, infatti, per sua natura espressivamente limitato, deve essere perfezionato nel momento in cui si procede alla sua realizzazione scenica; in questo modo, tutto ciò che viene aggiunto alle parole vive dei personaggi, acquisisce un senso, che va oltre quello puramente linguistico. In *Godot* l'utilizzo della didascalia tende a riempire il vuoto, spesso considerevole, delle parole dei personaggi, descrive minuziosamente qualsiasi loro movimento e ogni loro pensiero:

VLADIMIR: – Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle. (*Il ôte son chapeau, regarde dedans, y promène sa main, le secoue, le remet.*) Comment dire? Soulagé et en même temps ... (*il cherche*) ...épouvanté. (*Avec emphase.*) E-POU-VAN-TÉ. (*Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans.*) Ça alors ! (*Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.*) Enfin ... (*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure. Il regarde dedans, y promène sa main, la retourne, la secoue, cherche par terre s'il n'en est pas tombé quelque chose, ne trouve rien, passe sa main à nouveau dans sa chaussure, les yeux vagues.*) – Alors<sup>27</sup>?

Di fronte al labile potere mnemonico, Sanchis accompagna spesso le parole dei suoi personaggi, descrivendone l'incerta emotività, ma alludendo anche a possibili trasposizioni di contenuto:

---

<sup>27</sup> Beckett 1952: 12.

SOLANO: (*Mirando ansiosamente al público*) ¿Nos olvidarán?  
 RÍOS: Puede que ya ... estén olvidándonos ...  
 (*Han quedado los dos mirando fijamente al público. Entonces SOLANO grita quedamente, agitando la mano: "¡Eh! ¡Eh!...", en una especie de patética llamada que aspira a penetrar y a grabarse en la oscura memoria de los espectadores. RÍOS secunda su intento susurrando su nombre: "¡Ríos! ¡Ríos!", y señalándose con crispada jovialidad. SOLANO hace lo propio, autotitulándose: "¡Agustín Solano, farandulero de notable ingenio!" Y RÍOS: "¡Nicolás de los Ríos, famoso representante!"*). SOLANO enlaza sus gritos con la declamación de los versos: [...] <sup>28</sup>.

L'intento è naturalmente sempre quello di percuotere lo spettatore, fornendogli lo spunto per una riflessione e spingendolo a riesaminare gli eventi, apparentemente insignificanti e decontestualizzati, alla luce della contemporaneità. Le ultime battute dei due drammi pongono, in ogni caso, nuovi interrogativi:

ESTRAGON: – Didi.  
 VLADIMIR: – Oui.  
 ESTRAGON: – Je ne peux plus continuer comme ça.  
 VLADIMIR: – On dit ça.  
 ESTRAGON: – Si on se quittait? Ça irait peut-être mieux.  
 VLADIMIR: – On se pendra demain. (*Un temps.*) A moins que Godot ne vienne.  
 ESTRAGON: – Et s'il vient?  
 VLADIMIR: – Nous serons sauvés.  
*Vladimir enlève son chapeau – celui de Lucky – regarde dedans, y passe la main, le secoue, le remet.*  
 ESTRAGON: – Alors, on y va?  
 VLADIMIR: – Relève ton pantalon.  
 ESTRAGON: – Comment?  
 VLADIMIR: – Relève ton pantalon.  
 ESTRAGON: – Que j'enlève mon pantalon?  
 VLADIMIR: – RE-lève ton pantalon.  
 ESTRAGON: – C'est vrai. (*Il relève son pantalon. Silence.*)  
 VLADIMIR: – Alors, on y va?  
 ESTRAGON: – Allons-y.

*Ils ne bougent pas* <sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Sanchis Sinisterra 2004: 179-180.

<sup>29</sup> Beckett 1952: 133-134.

\*\*\*

*(En éstas, repara SOLANO en que RÍOS no está: en efecto, se ha ido por el fondo del escenario, con los dos palos al hombro, durante la actuación de SOLANO. Desconcertado, éste le llama a voces: "¡Ríos! ¡Ríos!" ... Nadie responde. Con cierta inquietud, va a ponerse la capa de viaje mientras sigue llamando: "¡Ríos!" Por fin, se escucha, lejana, una respuesta: "¡Solano! Repara entonces en que lleva puesta la capa de Bululù. Tras una breve indecisión, se le quita y la arroja al suelo. Se pone la capa de viaje y vuelve a llamar a su compañero, que le responde desde lejos. Sale tras él SOLANO, arrastrando el arcón, y la luz decrece sobre la escena, en la que yace tan sólo la capa de Bululù. Las voces siguen buscándose. Las voces siguen buscándose sobre el*

*OSCURO FINAL)*<sup>30</sup>

Lo spettatore non può fare altro, a dramma concluso, che accettare il relativismo del messaggio autoriale e la variabilità del proprio sforzo interpretativo<sup>31</sup>, che rende il testo di volta in volta diverso, rivisitabile e rinegoziabile. A monte della molteplicità di interpretazioni, tutte in qualche modo corrette, ma allo stesso tempo tutte ugualmente discutibili, Beckett e Sanchis Sinisterra hanno compiuto un percorso esemplare, riconoscendo la propria appartenenza ad un mondo che marginalizza, che spinge oltre le frontiere (non è un caso che Sanchis definisca il proprio teatro come «fronterizo» e specificando che esso «fue más bien un proyecto y, en cierto modo, una pequeña filosofía de explorar las

<sup>30</sup> Sanchis Sinisterra 2004: 184.

<sup>31</sup> Eduardo Pérez-Rasilla precisa a tal proposito: «[...] los planteamientos de Sanchis sobre lo fronterizo conducen a un territorio pantanoso, inseguro e incierto. La contundencia del texto tradicional, su sentido de perfección, su acabado, su equilibrio y proporción entre las partes, son sustituidos en los textos de Sanchis por una confección deliberadamente inacabada, por la presencia de huecos en su desarrollo, y por la presentación de enigmas no del todo resueltos», in Pérez-Rasilla 2003a: 55. Umberto Eco, in termini più generali, chiarisce che «le poetiche contemporanee, nel proporre strutture artistiche che richiedono un particolare impegno autonomo del fruitore, spesso una ricostruzione, sempre variabile, del materiale proposto, riflettono una generale tendenza della nostra cultura verso quei processi in cui, invece di una sequenza univoca e necessaria di eventi, si stabilisce come un campo di probabilità, tale da stimolare scelte operative o interpretative volta a volta diverse» (Eco 2006: 95).

fronteras»<sup>32</sup>), e traducendo il vuoto e la precarietà che da esso deriva, in una teatralità dell'assenza, dell'imprevedibilità, del disordine e, soprattutto, dell'apertura. Perché, come sostiene Elam (1999: 100), «è con lo spettatore che comincia e finisce la comunicazione teatrale».

### Bibliografia citata

- Alonso de Santos, José Luis (2007), *Manual de teoría y práctica teatral*, trad. it. (2009), *L'ABC del teatro*, Roma, Audino, 2 voll.
- Angelini, Franca (1988), *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza.
- Aznar Soler, Manuel (1991), "Introducción" a José Sanchis Sinis-terra, *¡Ay, Carmela! - Ñaque o de piojos y actores*, Madrid, Cátedra: 9-101.
- Beckett, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1956), *Aspettando Godot* (2003), ed. C. Fruttero, Torino, Einaudi.
- Bertinetti, Paolo (1984), *Invito alla lettura di Beckett*, Milano, Mursia.
- Brecht, Bertolt (1957), *Scritti teatrali* (2001), Torino, Einaudi.
- Calimani, Dario (1992), *Fuori dall'Eden. Teatro inglese moderno*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina.
- Cueto Pérez, Magdalena (1986), "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", in *Actas del II Simposio Internacional de Semiótica* (1988), Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. 1: 515-530.
- Daiches, David (1983), *Storia della letteratura inglese*, Milano, Garzanti.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta* (2006), Milano, Bompiani.
- Elam, Keir (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, trad. it. (1988) *Semiotica del teatro* (1999), Bologna, il Mulino.
- Flaiano, Ennio (2010), *Lo spettatore addormentato*, Milano, Adelphi.

---

<sup>32</sup> Ríos Carratalá 2005.

- Londero, Renata (2010a), “El teatro de José Sanchis Sinisterra traducido al italiano: entre el libro y la escena”, in Civil, Pierre, F. Cremoux, eds., *Actas del XVI Congreso Internacional de la AIH, París, 9-13 julio 2007*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert: 324-331.
- Londero, Renata (2010b), “*Ñaque* (1980) di José Sanchis Sinisterra: tradurre il *pastiche* a teatro, fra sincronia e diacronia”, in Fusco, Fabiana, M. Ballerini, eds., *Testo e traduzione: lingue a confronto*, Bern, Peter Lang: 89-108.
- López Mozo, Jerónimo (2006), “La crítica española ante el teatro de Samuel Beckett: de ayer a hoy. Beckett. Cien años”, *República de las Letras*, 99: 110-119.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2003a), “‘Sangre lunar’, un hito en el curso de Sanchis Sinisterra”, *Acotaciones*, 10: 51-66.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2003b), “El teatro desde 1975”, in Huerta Calvo, Javier, *Historia del teatro español*, vol. II: *Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos: 2855-2885.
- Pirandello, Luigi (1948), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1984), Milano, Mondadori.
- Poli, Gianni (1979), *Spettacolo teatrale del Novecento*, Torino, Marietti.
- Rensi, Giuseppe (1937), *La filosofia dell'assurdo* (1991), Milano, Adelphi.
- Ríos Carratalá, Juan A. (2005), *Entrevista a José Sanchis Sinisterra*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/Servlet/SirveObras/35793620003350617400080/p0000001.htm#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/Servlet/SirveObras/35793620003350617400080/p0000001.htm#I_0_) (18.04.2011).
- Sánchez Jiménez, Santiago, F. Sánchez Salas (2007), “Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra”, *Pandora*, 7: 49-64.
- Sanchis Sinisterra, José (1980), “El teatro fronterizo: Manifiesto (latente)”, in Id., *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral* (2002), ed. Manuel Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque: 33-36.
- Sanchis Sinisterra, José (1982), “Teatro Fronterizo. Taller de dramaturgia”, *Pipirijaina*, 21: 35.
- Sanchis Sinisterra, José (1991), *¡Ay, Carmela! - Ñaque o de piojos y actores* (2004), Madrid, Cátedra.
- Sanchis Sinisterra, José (1995), “Dramaturgia de la recepción”, in Id. (2002), *La escena sin límites*, Manuel Aznar Soler, ed., Ciudad Real, Ñaque: 249-254.

- Sanchis Sinisterra, José (2009), “Escrituras en la frontera”, conferenza del 18 febbraio, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori di Trieste.
- Sosa, Marcela Beatriz (2004), *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Szondi, Peter (2000), *Teoria del dramma moderno, 1880-1950*, Torino, Einaudi.



Las fronteras desdibujadas: *Hamelin*, de Juan Mayorga \*

Enrico Di Pastena  
(Università degli Studi di Pisa)

*Hamelin*, obra de Juan Mayorga estrenada en 2005 y galardonada en más de una ocasión<sup>1</sup>, parece centrarse en la pedofilia: el juez Montero ha de investigar sobre los presuntos abusos a Josemari, un menor de los arrabales de una imprecisada ciudad, por parte de un miembro de la alta burguesía. En realidad, la obra se desarrolla como una crítica a la deformación que el lenguaje de los adultos

---

\* Una primera versión de este artículo se publicó, con el título “Del cuento a la escena desnuda: las fronteras y su desdibujarse en *Hamelin* de Juan Mayorga”, en *Rassegna iberistica*, 94, 2011, pp. 25-41, sin que fuera posible someterla a corrección de pruebas. Por ello y por los retoques aquí aportados, el autor recomienda que el artículo se cite a partir de la presente versión.

<sup>1</sup> *Hamelin* ha conseguido los siguientes galardones: Premio Max al Mejor Autor 2006, Premio Ercilla 2006, Premio Telón Chivas 2006, Premio Quijote de la Asociación Colegial de Escritores al mejor autor en el año 2005. Las principales puestas en escena de la obra en lengua española han tenido lugar el 12 de mayo de 2005, en el Teatro de la Abadía de Madrid, con la dirección de Andrés Lima (Premio Nacional de Teatro 2005; Premio Max al Mejor Espectáculo 2006); el 20 de septiembre de 2006, en el Teatro Broadway de Buenos Aires, con la dirección de Andrés Lima; el 30 de mayo de 2007, en el Teatro San Ginés de Santiago de Chile, bajo la dirección de Jesús Codina; el 29 de septiembre de 2007, en el Teatro Variedades de San José, Costa Rica, con la dirección de Fernando Rodríguez Araya; el 10 de febrero de 2008, en el Círculo Teatral Alberto Estrella, México, con la dirección de Emmanuel Morales; el 16 de octubre de 2009, en el Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, con la dirección de Nacho Cabrera; el 15 de agosto de 2010, en el George Ignatieff Theatre de Toronto, Canadá, con la dirección de Francisco Orta; el 18 de junio de 2011, en el Teatro El árbol de Galeano, en San Miguel de Tucumán, Argentina, con dirección de Leonardo Goloboff; el 6 de julio de 2011, en el Teatro de Variedades, en Quito, Ecuador, con dirección de María Elena López y María Elena Mexía. En Italia la obra ha sido montada, en lengua italiana, el 30 de junio de 2007, en el Teatro India de Roma, con dirección de Manuela Cherubini (Premio Ubu a la mejor novedad extranjera en Italia en la temporada 2007/2008) y el 1 de junio de 2012, en el Teatro delle Passioni de Modena, con dirección de Simone Toni. El texto ha sido traducido al rumano (2005), al francés (2007), al portugués (2007), al italiano (2008), al polaco (2008), al griego (2009), al inglés (2009), al coreano (2009) y, más recientemente, al turco y al finlandés. Agradezco a Juan Mayorga su generosidad a la hora de transmitirme estos y otros datos.

realiza del mundo, traicionando la infancia con la pretensión de objetivar en el plano verbal los acontecimientos, después de haberla traicionado a través de las acciones. *Hamelin* acaba teniendo, por lo tanto, un alcance decididamente más ambicioso que el de la mera denuncia. Su planteamiento formal – con una progresión discontinua, si bien cronológicamente lineal, y la presencia de un inconfundible personaje, el Acotador, denominado con un neologismo – ayuda a poner sobre aviso al destinatario ante la tentación de fáciles silogismos. Aquí me propongo, en primer lugar, mostrar los contactos entre los principales hipotextos de la obra y la realización llevada a cabo por Mayorga, intentando marcar fronteras y echar puentes entre unos y otra, y manifestando las persistencias y las innovaciones entre las varias teselas y el resultado final; más en concreto, me centraré en la presencia, en el texto, de ecos de las versiones menos edulcoradas del cuento *El flautista de Hamelin*, fábula-leyenda cuyo conocimiento por parte del receptor permite potenciar las implicaciones del *Hamelin* mayorguiano; posteriormente, aislaré algunos títulos cinematográficos que Mayorga tuvo en cuenta para ciertos rasgos de su creación; finalmente, observaré cómo en la obra se difuminan fronteras en más de un aspecto.

El remoto punto de arranque del texto de Mayorga fue un hecho de crónica que conmocionó la opinión pública española: el llamado “caso Raval”. De esa manera se etiquetó el descubrimiento de una red de pederastia en el popular barrio barcelonés en el verano de 1997. El titular de un periódico («Una pareja alquila a su hijo de diez años los fines de semana por 30.000 pesetas») provocaría en el dramaturgo el impacto que sirvió de acicate inicial para la escritura. Un acicate que encuentra un reflejo concreto en algún elemento exterior de la intriga: los apuros económicos por los que pasan las familias de las víctimas, el papel de munífico benefactor y la función de supuesto respaldo social desempeñados por quien lleva a cabo los abusos, el uso del domicilio particular de uno de los acusados como teatro de los delitos. A partir de aquel estímulo extraído de la prensa diaria, y desde la conciencia de que el teatro no ha de limitarse a reproducir el ruido del mundo ni puede solucionar sus problemas, aunque sí es capaz, en palabras del autor, «de enfrentar a las personas con sus contradicciones» (Güell 2006), Mayorga se mide con una realización centrada principalmente en la capacidad evocadora de la palabra, y traza la historia de una ciudad y de una comunidad que no saben cuidar de sus hijos. Es más, que los traicionan repetidamente y de varias maneras.

Algo parecido ocurre en *El flautista de Hamelin*, donde los niños de una aldea cargan con el castigo de una culpa cometida por sus progenitores. En la elaboración de su pieza, Mayorga no se valió de una específica versión del conocido cuento ni acudió, por lo visto, a una determinada fuente escrita. Según me ha referido, el autor no tuvo necesidad de releer ninguna versión de la fábula, puesto que en su pasado de niño y en su presente de padre había leído numerosas y con diferentes finales. Ello no quita que la obra evoque oblicuamente los acontecimientos de lo que es en origen una conocida leyenda alemana, fijada en forma narrativa, entre otros, por Jacob y Wilhelm Grimm, pero cuyo origen se pierde en la Edad Media, con un título original que sonaría: *El cazador de ratas de Hamelin*. Según la versión más difundida, en 1284 la ciudad de Hameln, en Baja Sajonia (a unos 50 kilómetros al suroeste de Hanóver), se vio infestada por las ratas. Un día apareció un desconocido que se ofreció para librar a la población de la plaga a cambio de una recompensa. El hombre empezó a tocar su flauta y todas las ratas salieron de sus guaridas y agujeros y, al son de la música, siguieron al flautista. Este se dirigió hacia el río Weser, donde las ratas se ahogaron. Cumplida su misión, el hombre volvió a Hameln para reclamar su recompensa, pero los aldeanos, una vez libres del peligro, se negaron a pagarle. El cazador de ratas, enfadado, abandonó el pueblo para volver no mucho después, el 26 de junio, día de los santos Juan y Pablo, en busca de venganza. Mientras los habitantes del pueblo estaban en la iglesia, el hombre tocó de nuevo con la flauta su extraña melodía. Esta vez ciento treinta entre niños y niñas le siguieron al compás de la música hasta una cueva donde fueron encerrados. Nunca más se supo de ellos. Para su versión, publicada en *Deutsche Sagen (Leyendas alemanas)*, 1816: 330-333, n.º 244), los hermanos Grimm utilizaron alrededor de una decena de fuentes diferentes. En ella, dos niños, uno ciego y otro mudo, se quedan atrás – además de una niñera, que se vuelve al pueblo – y no entran en la cueva; los demás se convierten en los fundadores de las Siebenbürgen (las Siete Ciudades, en Transilvania). Aquellos dos niños refieren a los aldeanos cómo los otros han seguido al flautista y dónde han desaparecido. Otras versiones también traen la presencia de un niño cojo. Y versiones más modernas, apartándose de las tradicionales, cuentan que el flautista devolvió a los niños a cambio de la recompensa prometida, multiplicada varias veces. Por lo tanto, en las versiones más mitigadas del cuento, un niño permite rescatar a los demás y el castigo por la

culpa de los adultos queda diluido en un susto, una pena pecuniaria y una lección moral, la importancia de cumplir la palabra. Por sus sombras y la inquietud que transmite, por la ausencia de un desenlace aclarador y reconfortante, el *Hamelin* de Mayorga está emparentado con las versiones más antiguas y menos esperanzadoras del cuento.

Disponemos de pocos hechos seguros que expliquen el origen del relato. Es indudable que la presencia de las ratas (¿eco de una plaga real?) es tardía, remontándose a una versión de la narración a manos del conde Froben Christoph von Zimmern (1869: 198-200), contenida en la *Zimmerische Chronik*, de hacia 1559-1565. Esta versión representa una fusión de materiales diferentes que desdibuja las fronteras con eventos presumiblemente reales, materiales que los Grimm, en el siglo XIX, encuentran ampliamente perfilados. La leyenda primitiva, antes del Quinientos, no menciona la habilidad del flautista con las ratas. Sin embargo, y aunque hoy en día no estemos en condición de documentarlo, la fábula pudo originarse en algún acontecimiento histórico. Entre las varias interpretaciones que ha tenido, quizás presente mayores visos de probabilidad la que la relaciona con la colonización de Europa Oriental a partir de la Baja Alemania (interpretación de la que se hace eco Robert Browning, que reelaboró los materiales tradicionales y que, en la parte final de su versión poetizada del cuento, menciona expresamente a Transilvania). Los “Chicos de Hamelin” serían en aquella época jóvenes que, reclutados por los terratenientes, quisieron emigrar para establecerse en Moravia, Prusia del este y Pomerania. Serían víctimas de algún tipo de accidente por el cual se ahogaron en el río Weser o fueron enterrados por algún deslizamiento de tierra. La palabra alemana “Kinder” hacía referencia no solo a los niños, sino de manera más genérica a “los hijos del pueblo”. Fue en época tardía, cabe repetirlo, cuando se conectó la “Leyenda del éxodo de los chicos” con la “Leyenda de la expulsión de las ratas”.

También se ha acudido a otras explicaciones para dar cuenta de los acontecimientos: se cree que algunos niños pudieron ser víctimas de una enfermedad que los habitantes de Hameln consideraron contagiosa, quizás la peste, por lo que los niños fueron conducidos fuera del pueblo para proteger a los demás habitantes; o que los niños o jóvenes dejaron el pueblo para participar en alguna peregrinación o en una campaña militar, de la que nunca regresaron. Esta última teoría convertiría al flautista en un caudillo o un reclutador. Algunos investigadores relacionan el cuento con “las epidemias de

baile” (bailes de grupo, a veces con fines terapéuticos) difundidas en Alemania hacia finales del siglo XIII (Galloni 2010: 62-67). Otros autores, sin aducir pruebas fehacientes, han hecho del flautista una especie de pederasta psicopático (así, Manchester 1992: 66). No deja de ser interesante la existencia de un vínculo entre la leyenda de Hamelin y la pederastia, confirmada en la moderna cultura popular en más de una articulación, así como la capacidad de aquel cauce narrativo de reverberar significados, por su fondo turbio y la evocación de un miedo ancestral a los animales que se mueven en la oscuridad.

El propio título de la pieza de Mayorga, y se me perdone la tautología, delata una voluntad de continuidad respecto al cuento. El dramaturgo explicita además en el transcurso de la intriga el fuerte vínculo que mantiene su escrito con el *Hamelin* tradicional. La evocación directa del cuento cierra el primero y el último cuadro, por mediación de las palabras de Montero<sup>2</sup>. El broche lo pone la verbalización de la parte inicial del cuento, lo cual sugiere que su asunto, la perversa invasión de las polisémicas ratas y la música embrujadora del flautista, persisten y se reiteran. Las ratas siguen ahí, en la ciudad. Y con ellas quienes pueden sacarle provecho. Pero el cuento también entronca con la memoria infantil del héroe fracasado de la historia, Montero, siendo el *Hamelin* tradicional un cauce privilegiado por el que transcurría su relación con el padre. Es la herramienta para evocar la corrupción y también la vía que lleva a la trabajosa recuperación de la infancia perdida, recuperación posible en la medida en que Montero logre acercarse realmente a un niño concreto, sea Josemari, sea su hijo Jaime.

El desdibujarse de la frontera ideal que existe entre esa materia arcaica por un lado y la actual traición que se le hace a la infancia en las modernas ciudades por el otro, es uno de los elementos decisivos para la producción de sentido del texto teatral. Sin el cuento, el *Hamelin* de Mayorga perdería su sustancia más turbadora. El cuento otorga una resonancia simbólica a la invasión del mal, un mal que se mueve raudo en la noche, que reptar y se desliza. La obra es la tentativa de destapararlo, de reconocerlo, pero también manifiesta la dificultad, cuando no la imposibilidad, de conseguirlo. Es la voluntad de recuperar un lenguaje de los afectos que neutralice el de la distorsión y del encubrimiento. El rigor de la pieza se mide con la voluntad de Mayorga de distanciar al espectador de

---

<sup>2</sup> Cf. Mayorga 2007: 15 y 80.

lo representado, recordando de forma implícita el poder demiúrgico del artífice pero también que este poder subsiste solo en potencia y se concreta en la medida en que el destinatario lo convierte en lograda realización mediante su espíritu crítico.

Mayorga no es sino uno de los numerosos autores que en varias épocas han advertido la extraña fascinación de la fábula o leyenda de *Hamelin*. Dije que los hermanos Grimm contribuyeron a fijarla. Johann Wolfgang Goethe (1821: 123) había consagrado al flautista un poema a principios del siglo XIX, “Der Rattenfänger”, escrito en 1803, y aludió a él en el *Fausto* (Goethe 1972: 331). Robert Browning se inspiró en la fábula para su poema *The Pied Piper of Hamelin* (1842), a cuyo texto Kate Greenaway añadió 35 ilustraciones en 1888 (véase Browning 2006). Otros han mirado al protagonista del cuento para tratar de su propio presente: Ambrose Bierce (1910: 257), por ejemplo, publicó en 1910 un breve poema (“The Pied Piper of Brooklyn”) en el que convertía al predicador Henry Ward Beecher en el flautista; y en 1941 Bertolt Brecht (1967: 802) acabó un poema satírico de tema afín, posiblemente dirigido contra Adolf Hitler (“Die wahre Geschichte vom Rattenfänger von Hameln”). Finalmente, en ámbito español podemos recordar una parcela lateral y algo olvidada de la producción de Jacinto Benavente<sup>3</sup>.

En diferentes momentos del siglo XX, ha habido versiones cinematográficas del asunto, de las que solo cabe consignar aquí las más destacadas: en 1942, Irving Pichel realizó *The Pied Piper*, filme en que un inglés, sorprendido por la invasión alemana de Francia mientras se encuentra de vacaciones en este país, salva a unos niños de la persecución nazi llevándolos a Inglaterra; en 1957 se estrenó *The Pied Piper of Hamelin*, película musical de Bretonne Windust de producción estadounidense; en 1972, el realizador francés Jacques Demy realizó otro filme, con el mismo título y de producción estadounidense-británica, con el cantante Donovan en el papel principal. Traigo a colación la vertiente de las reelaboraciones cinematográficas no por afán de exhaustividad ni por amor de digresión, sino porque este ámbito reviste especial interés para la génesis de la pieza de Mayorga: la combinación del cuento de *Hamelin* con una narración trágica y ensombrecida por la pedofilia también se ha ensayado en *El dulce porvenir*, filme canadiense de 1997 firmado por Atom Egoyan (*The Sweet Hereafter*, en el origi-

---

<sup>3</sup> Cf. Espín Templado 1993.

nal) y basado en una novela de Russell Banks (en español, *Como en otro mundo*, Barcelona, Anagrama, 1994), que sin embargo no evocaba al flautista. Más que la polifónica novela del escritor estadounidense, en efecto, nos interesa el filme, pues fue en este último donde Mayorga encontró elementos decisivos para su inspiración.

En la película, casi todos los niños de Sam Dent, olvidado pueblo de la Columbia Británica, la provincia más occidental de Canadá, fallecen en el trágico accidente en que se ve involucrado el autobús escolar, que se hunde en las aguas heladas de un lago. Solo se salva Nichole, una adolescente de 15 años. La superviviente trae en el cuerpo paralizado y confinado en silla de ruedas las secuelas del accidente y en el espíritu la memoria de lo innombrable, es decir, los abusos sexuales de su padre. A él se añade otro “flautista”: Mitchell Stephens, abogado especializado en daños y perjuicios. El hombre, que mantiene una pésima relación con una hija adicta a las drogas, llega desde la ciudad un tiempo después de la tragedia para entrevistarse con los vecinos de Sam Dent y llevar a juicio al Ayuntamiento o a la empresa productora del vehículo en el que han perecido los niños. Stephens logra convencer a más de una familia para que participe en la demanda judicial y así conseguir una indemnización cuantiosa. Pero a la hora de hacerse con un testimonio decisivo, la declaración judicial que se le toma a la única superviviente, el plan del letrado se malogra: Nichole afirma que el día del accidente la conductora del autobús conducía muy de prisa, prestando una declaración falsa encaminada a frustrar por completo la codicia de su padre, del abogado y de gran parte del pueblo. Son patentes los elementos de continuidad con el cuento tradicional, enfatizados por la *mise en abîme* que en cierto momento de la intriga convierte a Nichole en narradora del mismo *Hamelin*, a partir del poema de Browning y con el auxilio de las ilustraciones de Greenaway: la muerte colectiva de los niños, que se ahogan como las ratas de la fábula; la condición física final de la propia adolescente, inmovilizada de la cintura para abajo, lo que trae a la memoria al niño cojo, uno de los pocos en salvarse, de una de las versiones tradicionales de *El flautista* (precisamente la retomada por Browning); la responsabilidad de los adultos, cifrada primero en su trágica inadecuación para cuidar de la prole y posteriormente trasladada a la manera en que se enfrentan al drama de una vida rota, incluido Stephens; finalmente, la presencia de un núcleo oculto e inquietante, con una implicación sexual del asunto, ahora explicitada, implicación que como es sabido suele acechar en los cuentos

tradicionales, sin que *El flautista de Hamelin* resulte una excepción<sup>4</sup>. En el filme de Egoyan, la mentira de la niña impide que prospere el pleito y, aun siendo en primer lugar una venganza contra el padre, también resulta un paso en el camino hacia el cierre de aquellas heridas – la pérdida, el desconsuelo – que la celebración del juicio habría mantenido forzosamente abiertas.

En relación a nuestras argumentaciones, un dato prevalece sobre todos los demás en la película de Egoyan: la conexión entre la pedofilia, con el agravante del incesto, y el cuento del flautista. Asimismo, es visible la relevancia del tema de la incomunicación entre el mundo infantil y el adulto, cifrado en el silencio de los impenetrables paisajes nevados del lugar. Pero Egoyan no circunscribe el tema de la incomunicación a la colectividad de Sam Dent y, con Banks, lo eleva al rango de problema generacional<sup>5</sup>. El mismo abogado que llega de la ciudad para interpretar cínicamente su rol profesional, ha dejado desde hace tiempo de entenderse con su hija. Una parecida ramificación del tema (liberado de las específicas raíces históricas y sociológicas que permitían relacionarlo, de manera especial, con una determinada generación norteamericana) vuelve en Mayorga, pues ni el juez que busca la verdad y quisiera imponer *su* justicia, ni la profesional de la ayuda, la psicopedagoga Raquel, consiguen hacer mella en el silencio del niño presuntamente víctima de abusos. Además, al juez le resulta imposible encontrar las palabras para relacionarse con su propio hijo Jaime. Por otro lado, y a diferencia de lo que ocurre en la película de Egoyan, el desenlace de la pieza teatral no presenta una salida compensatoria ni claramente definida, y está connotado por cierta ambigüedad.

Es posible aducir, por reconocimiento del propio Mayorga, otra sugestión cinematográfica en lo que concierne el bosquejo y final conformación del juez Montero: el sufrido policía que protagoniza *Aflición* (*Affliction* en el original), película de 1997 como *El dulce*

---

<sup>4</sup> Recuérdense al menos las posiciones de Bruno Bettelheim, quien en su libro *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976), en español *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1996), mantiene que los cuentos de los Grimm son representaciones de mitos freudianos. Según otros estudiosos, aquellos cuentos contendrían el legado de mitos más antiguos y símbolos derivados de la tradición alquémico-hermética. Esta interpretación ya se encuentra en alquimistas de los siglos XVIII y XIX; cf. Sermoniti 2009.

<sup>5</sup> Los padres pertenecen a una generación que, después de “matar” a sus padres, quiso “matar” a sus hijos porque les recordaban que había llegado el momento de crecer, como sugiere Mora Díez 2004: especialmente 563-564.



*porvenir* – aunque de producción estadounidense –, dirigida por Paul Schrader, quien además firma la adaptación del guion. Interpretado por un expresivo Nick Nolte, posiblemente en su mejor prueba actoral hasta la fecha (aunque el Óscar se lo llevaría un secundario, el James Coburn que encarna al padre del protagonista), un derrotado hombre de ley llamado Wade Whitehouse sospecha que tras un mortal accidente de caza puede esconderse un complot. Hijo vejado por un padre alcohólico y violento, a su vez incapaz de establecer una relación auténtica con su hija Jill, de la que ha perdido la tutela, Whitehouse finalmente no conocerá la redención, fracasando en sus conjeturas y en el intento de reconquistar su mundo afectivo. El personaje recuerda la atormentada figura de Montero en algún rasgo puntual, muy especialmente en la problemática relación que mantiene con la prole y, en medida menor, con su profesión. No deja de ser llamativo que también en este caso, al igual que en el filme de Egoyan, la película esté basada en una novela de Russell Banks (la homónima *Aflicción* en castellano – *Tormenta* en italiano –, publicada por Anagrama, Barcelona, en 1992), donde las situaciones resultan potenciadas por el *ennui* de la vida provinciana. Cierta desesperada necesidad de recuperar la confianza perdida del hijo une, por lo tanto, la figura de Montero a la de Whitehouse, si bien la vivencia de este resulte ostensiblemente más dramática y su naufragio sea total y luctuoso. En el filme se brinda, además, como clave interpretativa de todo el drama el malestar existencial de adultos maltratados en su infancia por los padres; la incapacidad de amar y de albergar confianza de Whitehouse, incluida su terca convicción de que se está tramando algo sucio en Lawford, arraiga en los malos tratos sufridos en la niñez. Mayorga, en cambio, deja en la indeterminación el origen de la inquietud del personaje que ha creado, así como las raíces de su incapacidad para comunicarse con su hijo.

La incomunicación entre padre e hijo, que, se recordará, Banks y Egoyan habían observado bajo los lentes del dolor y hasta del abuso en *El dulce porvenir*, en el *Hamelin* mayorguiano es parte de la incómoda verdad que el espectador va descubriendo sobre Montero, un héroe fallido y sin rumbo (como su nocturno vagabundear sugiere), y que no consigue imponerse a la maraña de la realidad ni obtener resultados tangibles en su actuación. Si bien se mira, en la obra subsiste alguna duda sobre la efectiva, aunque muy probable, culpabilidad de Rivas. En *Aflicción* las sospechas se revelan infundadas, en *Hamelin* bien puede decirse que la verdad la dice el si-

lencio. Es evidente, de todas formas, que la apariencia de investigación que adquiere la intriga es lo que menos interés despierta en el dramaturgo; la indagación casi se disuelve en lo inacabado, en lo indefinido (según le corresponde a una historia que empieza con una oración negativa), como si el cuadro fragmentario que se consigue reunir – fotos, indicios, conjeturas – representara el único logro posible, y el callado sufrimiento de las víctimas la evidencia que prima sobre cualquier otra. De hecho, la investigación judicial no se cierra y el cerco policial no arroja pruebas de sustancia. Aun así, por ambición personal y profesional, a Montero quizás le resulte cómodo dar por sentada la culpabilidad del investigado. Un receptor de la obra no muy atento podría limitarse a asumir la misma posición. Es patente, sin embargo, el esfuerzo del dramaturgo en desubicar a su espectador ideal, erosionando las certezas de las que pueda presumir. Ello es cierto también por lo que respecta a Montero, el enésimo personaje del teatro mayorguiano movido por buenas intenciones que fracasan (al igual, por ejemplo, que el Delegado de la Cruz Roja de *Himmelweg*), el enésimo inquisidor de la verdad que, como el Benet de *El jardín quemado*, arranca de una visión preconcebida de lo que esta es, sin llegar finalmente a determinarla a través de los hechos. Atribuir fronteras definidas al mal equivaldría a objetivarlo, exorcizarlo, expulsarlo de uno mismo; pero ahora quien personifica la ley no es equitativo, lo cual hace asomar la distancia que corre entre justicia y derecho, patente si el lector se fija en los instrumentos de los que se vale la legalidad para socorrer a Josemari<sup>6</sup>. La dialéctica entre esos dos polos remite a las bases filosóficas en que se cimienta el pensamiento de Mayorga, especialmente al discurso político de Walter Benjamin en “Para una crítica de la violencia” (1991a: 23-46).

La investigación del juez conoce dos fases. A partir de un determinado momento, ante la dificultad de definir las imputaciones a cargo de Rivas, casi se diría que Montero busca resarcirse con otro culpable, ensañándose con Paco, el padre de Josemari, responsable más o menos consciente, quizás mero cómplice pasivo, de que su propio hijo sufriera abusos. Para ello en cierto sentido Montero se sirve de la alianza con la psicopedagoga, en una colabora-

---

<sup>6</sup> Reveladoras las palabras de Montero en el cuadro nueve (Mayorga 2007: 37-38): «Me preocupa el mundo que estamos construyendo para nuestros chicos. Por mi trabajo, me ilusiono pensando que puedo hacer algo, pero cada noche me acuesto con la sensación de que solo doy palos de ciego».

ción a la que no es ajeno el atractivo físico, aunque este motivo quede apenas insinuado y sin desarrollar. Raquel es otra de las figuras de autoridad de la obra despojada de eficacia, con la característica de resultar el personaje que suscita menos empatía de todos, la figura que el dramaturgo deja más desamparada, quizás por la presunción intelectual que la distingue. En Paco, sin embargo, también puede verse un doble rebajado del propio Montero: al fin y al cabo, uno y otro son padres fracasados.

En resumen, bien puede decirse que en el texto de Mayorga se difumina una frontera significativa: la que se da entre culpables e inocentes. Resulta ejemplar a este respecto el cuadro diez en el que Rivas, el acusado, manifiesta su propio sentir, proclama su inocencia y perturba al espectador con la intensidad de su pasión por Josemari (Mayorga 2007: 46). Es un momento en el que Mayorga se revela titiritero muy consciente de su papel. Sabe que ha de defender a cada una de sus criaturas, incluso a ogros o *villains* indecentes, y así lo hace a lo largo de su obra, con la excepción de la mencionada Raquel. No creo que a causa de esa actitud demiúrgica el dramaturgo se incline hacia el relativismo, pues *in primis* el diferente grado de culpabilidad de los actantes queda señalado por la diferente gravedad de las heridas que infligen al mundo infantil, en segundo lugar, el desgarró de Montero lo acerca emotivamente al receptor y, finalmente, a lo largo de la obra se aprecia una tensión ética que empuja el destinatario a esforzarse por echar luz por sí mismo sobre los claroscuros de las situaciones.

Cierto es que la difusa culpabilidad y la atmósfera algo sombría de la *pièce* atañen sobre todo al cosmos de los adultos, que son quienes ejercen el poder y controlan la palabra, a menudo revelándose, según José Manuel de las Heras (2005), incapaces «para comprender el mundo de los niños y dar respuesta adecuada a su curiosidad insaciable, a sus recelos y a su absoluta e impostergable necesidad de ternura». No extraña que la verbalización de algunas de sus experiencias por parte de Josemari (quien más bien comunica con sus dibujos) se asimile al cruce de una frontera, como si se tratara de adentrarse en un dominio extranjero<sup>7</sup>.

Donde se añade otra frontera invisible a la que separa niños y adultos es en la ciudad en que transcurre la acción: una linde in-

---

<sup>7</sup> Cf. Mayorga 2007: 56: «RAQUEL. [...] Cuando te comunicó su experiencia, Josemari sabía que estaba cruzando una frontera. Ya no puede volver atrás, pero no se atreve a seguir hacia delante».

traurbana se levanta como una muralla, la que divide los barrios pobres del sur, de las zonas modeladas por la ambición de progreso, y cuyos hitos son el museo de arte moderno, el nuevo estadio, el auditorio. No me detengo en ello, por haber dedicado ya Bernardo Antonio González (2007: 13-18; 2010: 74-82) unas observaciones específicas al dialéctico entorno urbano en que se ubica la historia. Más allá de esta partición territorial, late en *Hamelin* la conciencia de que los fenómenos de la vida social están entrelazados de manera inextricable y que su comprensión se ha vuelto dificultosa. Pobreza, ignorancia, indefensión se alimentan mutuamente. Si no hay solución de continuidad entre pederastia, marginación, indigencia económica y cultural, asimismo resulta problemático marcar fronteras en la pieza entre *agorá* y *oikos*, entre destino social y doméstico, entre la familia de Josemari y la de Montero.

La tara más visible del mundo de los adultos, ese mundo que a menudo habla sin decir, tal como se veía en Egoyan y en Schrader, es la ineficacia de la comunicación. El lenguaje de la modernidad, enfermo de tecnicismo y corrompido por el periodismo sensacionalista, no consigue dar cuenta de las desgracias que se ciernen sobre determinadas zonas de la urbe y por lo tanto no contribuye a socorrer a quienes principalmente las sufren en su carne, sin poseer los recursos para analizarlas. Se trata de un periodismo cuya alianza se busca al principio, confiando en el sentido de responsabilidad de quienes lo ejercen, pero que en sus decepcionantes manifestaciones confunde crónica y literatura<sup>8</sup>. Es esta solo una faceta del auténtico asunto central de *Hamelin*: la corrupción del lenguaje.

Resulta reveladora a este respecto la afirmación del Acotador en el cuadro trece, donde el personaje retoma, criticándolas, unas palabras de la psicóloga, y donde casi se anula la distancia entre Autor y Acotador: «Esta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se

---

<sup>8</sup> Cf. Mayorga 2007: 26: «ACOTADOR. *Hamelin*, cuadro cinco. “El detenido es solo la punta del iceberg”. “¿Caso aislado o nudo de una enorme red?”. Montero está leyendo el dossier de prensa. Es lo primero que hace cada mañana: leer el dossier de prensa. Le decepciona el modo en que los periodistas están tratando el caso. “Red”; “iceberg”. ¿Nadie les enseñó la diferencia entre periodismo y literatura? La víspera, después de que Rivas saliese del despacho, Montero ordenó que lo llevasen a una celda incomunicada. Montero no ha querido hablar con ningún periodista, pero ha dado instrucciones acerca de lo que se puede decir a la prensa y lo que no se puede decir».

forma y cómo enferma el lenguaje»<sup>9</sup>, reza el texto. Igual de significativo es el informe redactado por la propia Raquel en el cuadro quince<sup>10</sup>: el lenguaje técnico, lejos de permitir una mejor aprehensión de los conceptos, parece aquí deshumanizador e inadecuado para dar cuenta de la tragedia íntima de las víctimas. Incapaz de desvelar los fenómenos, ese lenguaje los oculta. Se capta en el planteamiento, que quizás en la pieza tenga el inconveniente de ser demasiado explícito, la influencia de algunas ideas de Walter Benjamin y de Karl Kraus, de las que Mayorga deja constancia en su tesis doctoral (Mayorga 2003).

La necesidad de suspender el lenguaje actual para volver al lenguaje original (entendiendo el adjetivo, en el caso de Benjamin, en un sentido teológico), un lenguaje no dominado por la intención del sujeto ni por la función comunicativo-instrumental, un lenguaje que sea traducción inmediata de las cosas, de su experiencia (y, en nuestro caso, de sentimientos, de lo salvaje de la depredación y del desgarró), todo ello manifiesta contactos con el Benjamin (1991b: 59-74; 1988) del ensayo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, de 1916, y con su tesis doctoral, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, de 1917, en un insatisfecho esfuerzo hacia la superación de la frontera entre *verba* y *res*. En la visión de Benjamin el lenguaje, al igual que la infancia traicionada del *Hamelin* de Mayorga, ha perdido la inocencia. En este sentido, en la obra los abusos sobre los niños y la enfermedad del lenguaje se refuerzan mutuamente.

Por lo que atañe al tratamiento que en *Hamelin* se depara al periodismo, vuelven a la memoria algunas de las lacras que Kraus detectó en la prensa de su tiempo, el deleznable dominio de la frase vacua sobre la realidad, un periodismo cuya «fraseología [es] – en

---

<sup>9</sup> Cf. Mayorga 2007: 57-58: «RAQUEL. El tiempo que el paciente necesite para reconstruir su proyecto de vida. ACOTADOR. “Proyecto”. Está hablando de un niño de diez años. “Proyecto”. La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: “Escuela Hogar”, “Dirección General de Protección de la Infancia”, “Derechos Humanos”. Esta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice “familia”, dice “unidad familiar”. No dice “Josemari”, dice “paciente”. Raquel sigue hablando y Montero mira por la ventana. En la acera, unos niños juegan al fútbol. Montero se fija en uno que no participa en el juego. Montero desearía romper la ventana para ver mejor o para respirar».

<sup>10</sup> Cf. Mayorga 2007: 63-64. Por cierto, un informe resultaba igual de engañador en *Himmelweg*.

palabras del escritor austríaco – signo mercantil que hace posible el comercio con el pensamiento» (cit. en Mayorga 2003: 46). Escribe Mayorga (2003: 47) en su propia tesis que Kraus «plantea su lucha como purificación; la autenticidad es el origen que Kraus busca». Muy significativo, a mi modo de ver, es que Kraus se preocupara por la defensa de los niños ante la arbitrariedad lingüística. Ahí tenemos un nexo manifiesto con la reflexión deslizada en *Hamelin*.

Ha quedado dicho que es el Acotador quien resalta la centralidad del tema lingüístico. En las *dramatis personae* sobresale esta figura que mediante sus palabras llega literalmente a definir los espacios, los tonos y los ritmos del drama, situando de manera puntual, al comienzo de cada cuadro, al espectador, al que apela a veces de forma directa. Asimismo, el Acotador interviene, a la manera de un director de escena interno, con comentarios y exponiendo narrativamente las pausas, los movimientos y los estados de ánimo de los personajes. He observado que parece demasiado explícita la crítica al lenguaje, por estar también verbalizada además de escenificada; quizá sea el precio que Mayorga tiene que pagar a la gran funcionalidad del Acotador.

Lo más destacado de esta figura es sin duda el ahorro de decorados y la agilización en la presentación de ambientes y situaciones que permite; pero no se trata solo de un recurso económicamente rentable. Podría inducir a evocar la contaminación del cine, por lo demás, como vimos, tan presente en algunos de los modelos concretos que Mayorga tuvo en cuenta a la hora de componer *Hamelin*. En la nota que precede la pieza, el dramaturgo exterioriza (literariamente) las dudas que albergó sobre su estructura – «“Eso es cine”, me dije. “Eso no puede ser teatro.”» (Mayorga 2007: 7) –, para contar a continuación cómo las dejó atrás: «*Hamelin* es una obra de teatro tan pobre que necesita que el espectador ponga, con su imaginación, la escenografía, el vestuario y muchas cosas más» (Mayorga 2007: 8). Estas palabras encuentran eco puntual en el interior de la obra, especialmente en el cuadro cinco<sup>11</sup>, y representan tanto un guiño al concepto de *teatro pobre* acuñado por Jerzy Grotowski<sup>12</sup>, como, en otro plano, una concreción inmejorable de la

<sup>11</sup> Cf. Mayorga 2007: 28, donde el Acotador se dirige directamente al espectador: «Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez [*es decir, intimidado*]. De usted depende crear esa sensación. *Hamelin* es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador».

<sup>12</sup> Véase, en la versión española, Grotowski 2009.

teoría de la recepción, que ocupa un lugar relevante en la visión mayorguiana del hecho teatral<sup>13</sup>. Para *Hamelin* y para muchas obras suyas, vale lo que Mayorga (2000) escribe del teatro de Heiner Müller: «Müller entrega el texto a sus intérpretes». Y poco importa si varios montajes de *Hamelin* – tan reducidos a lo esencial de una escena casi desnuda o muy orientados a lo simbólico, como la jaula llena de ratas utilizada por la compañía «Animalario» – han mostrado afinidades visuales con *Dogville* de Lars von Trier, especialmente en los dominantes tonos negros u oscuros. Cabe reconocer que en esta obra fue el propio Von Trier quien se dejó seducir por las virtualidades de la contaminación genérica, y fue el cine el que se vio desplazado hacia formas (y necesidades) de abstracción más propias del teatro.

En realidad, el Acotador tiene mucho del cuentacuentos de un tiempo, su poder de sugestión crece en proporción directa con una mayor complicidad del destinatario y la disposición de este a dejarse llevar a la visualización mediante el encanto de las palabras. «Sófocles, Shakespeare o Calderón – añade Mayorga en su prólogo a *Hamelin* – podían convertir el pequeño escenario en una ciudad invadida por la peste, un mar tempestuoso o un castillo polaco. Usaban las palabras como aquellos cuentacuentos capaces de crear en el aire un zapato de cristal o un bosque. Como las usan los niños, que, solo nombrándolo, pueden traer aquí y ahora cualquier lugar y cualquier tiempo» (Mayorga 2007: 9).

En suma, la contigüidad de *Hamelin* con el cine puede resultar engañadora. Los contactos entre uno y otro son más de contenido, quizás de atmósfera, y formalmente se limitan a una secuenciación en cuadros – ahora determinada por la “escenografía verbal” antes que por mediación de componentes visuales – que presenta evidentes discontinuidades temporales y espaciales. En realidad, la ruptura de la ilusión teatral conseguida a través del Acotador relaciona la pieza con un referente poderosamente teatral: la producción de Bertolt Brecht. El autor alemán buscó en repetidas ocasiones el *Verfremdungseffekt*, un distanciamiento que recordara al público que lo que ocurría en el escenario no dejaba de ser una ficción, por mucho que de ello pudiera extraerse una enseñanza. Brecht, arraigándose en parte en la tradición clásica, adoptó varios procedimientos para que su destinatario se sintiera distanciado: el alejamiento temporal e histórico; un específico empleo de los signos

---

<sup>13</sup> Cf. especialmente Mayorga 1999.

no-literarios de la representación, tales como decorado, vestidos, luces, música; la escasa familiaridad que al público debía resultarle con los asuntos, las situaciones y los personajes escogidos. Valiosos botones de muestra son obras como *Madre Coraje y sus hijos* y *El círculo de tiza caucasiano*, acabadas respectivamente en 1939 y 1945. En *Hamelin*, este dechado aflora sobre todo en la constante interrupción de la ilusión teatral, en el revelarse del texto como tal. Del escritor nacido en Augsburgo, Mayorga recupera la fuerte tensión ética, y antes que rescatar una determinada impronta ideológica nuestro dramaturgo se hace heredero del carácter “humanista” de la lección brechtiana, que, como bien ha señalado Carnevali (2010: 225), «individua nelle vecchie forme del teatro borghese l'impedimento principale a uno sviluppo della coscienza dello spettatore, e di conseguenza dell'individuo all'interno della società». Recuerdo que el modelo de Brecht es recuperado, y por supuesto adaptado, también por otros dramaturgos ya activos en los Noventa<sup>14</sup>. Además, con su talante Mayorga entronca con el trabajo de autores de generaciones anteriores como Buero Vallejo, Sastre y, muy especialmente, Sanchis Sinisterra<sup>15</sup>. Y no excluiría, a modo de otro elemento de conexión entre el autor de *Hamelin* y Brecht, la valoración positiva que a este último reconoce Benjamin; convencido de que la verdad había que vincularla menos al discurso que a su interrupción, el filósofo alemán hallaba en esta un fundamento del teatro de Brecht que permitía la transformación del espectador en crítico (Mayorga 2003: 55).

Se ha escrito en alguna ocasión que el Acotador es el portavoz privilegiado de Mayorga en la obra<sup>16</sup>. En ciertos casos, sin duda, existe una distancia mínima entre uno y otro, como he señalado arriba, y las numerosas reflexiones metateatrales del Acotador (sobre el empleo de actores niños, el tratamiento del tiempo y otras cuestiones) vienen a corroborar la consciencia de lo teatral que posee su creador. Sin embargo, no olvidaría que el Acotador también es un personaje más, por mucho que funcione casi como un narrador omnisciente. Lo que él transmite es *una* interpretación de si-

<sup>14</sup> Véase Sirera 1999: 371-392.

<sup>15</sup> Sobre la relevancia de Brecht en ámbito español, véanse las penetrantes consideraciones de Sanchis Sinisterra 2002: 95-102; en las pp. 99-100 el autor analiza las técnicas de distanciamiento. Una panorámica de la recepción de Brecht y del teatro alemán en España a partir de la postguerra se encuentra en Acosta Gómez 2003: 2997-3019.

<sup>16</sup> Cf. Carnevali 2008: 11.



tuaciones y estados de ánimo. El espectador avisado no debería aceptar pasiva y totalmente su aun autorizada mediación, tal como con acierto sugiere Gwynneth Dowling (2007). El Acotador subraya hasta qué punto los procesos lingüísticos, incluso los mejores intencionados, están adulterados por sus finalidades manipuladoras. Hemos de creerle cuando lo afirma, pues lo que dice refuerza lo que vemos en escena; pero ¿se puede excluir del todo que el Acotador sea, en cierto sentido, otro posible “flautista”? En definitiva, esta articulada figura por un lado echa un puente entre Mayorga y su obra, y por el otro traza fronteras entre la ilusión teatral y el auditorio. Posiblemente, a la adopción de este distanciamiento no resulte extraña la naturaleza espinosa del asunto con el que arranca la obra. ¿Acaso la eventual confesión de unos abusos no forcejea con las fronteras mismas de lo representable?

En una entrevista en la que habla ampliamente de *Hamelin*, Mayorga evoca otra película, además de las que hemos mencionado hace poco. Se trata de *Ladrón de bicicletas* (*Ladrones de bicicletas* en Hispanoamérica), en la que el dramaturgo vio antes que nada a un padre que lucha por no perder su respetabilidad ante el hijo (Fernandes 2007: 90). En la obra maestra de De Sica y en la reelaboración de la novela de Luigi Bortolini llevada a cabo por Zavattini, guionista de la película, se percibía la atención por el drama cotidiano de la miseria y un sentimiento de humana piedad por las criaturas que lo habitan. Quizás algo de esa comprensión, para Josemari y sobre todo para Montero, se trasluzca en el desenlace de *Hamelin*. El gesto final del juez, quien abraza a Josemari, recién encontrado después de la huida de la casa-hogar donde se le había alojado, ha sido interpretado de manera dispar: algunos han insinuado que ese abrazo podría incluso manifestar la tentación de lo carnal, un contagio de la corrupción (y es lectura que parece francamente desenfocada, aunque la reacción gestual ante el abrazo por parte de los actores que interpretan a Josemari ha variado, en los diferentes montajes, pasando de la complacencia, al enfado, al desasosiego)<sup>17</sup>; para otros aquel gesto es una muestra del lenguaje de los afectos que sustituye al tecnocrático y oficial<sup>18</sup>, y podría reducir

<sup>17</sup> Cf. González 2010: 8.

<sup>18</sup> Lo ve así en cierto modo Ruggeri Marchetti 2005: 48, quien considera que «Montero encuentra en Josemari a un hijo y el pequeño a un padre. Avala nuestra hipótesis el cuento que Josemari escucha apoyando su cabeza sobre el pecho del juez, el mismo que este de pequeño escuchó a su vez de su padre: *El flautista de Hamelin*». Véase también la reseña a la versión italiana del espec-

distancias ante el elocuente silencio de los hijos más jóvenes que pueblan la obra<sup>19</sup>. La ambigüedad es buscada: el signo se llenará de un significado u otro según la lectura que se haga del desenlace. Ello podría extenderse incluso al asunto inicial, la culpabilidad de Rivas: apenas es una duda, pero el propio Josemari podría haber mentido, como sospecha por un momento un abatido Montero<sup>20</sup>. Probablemente no sea así; de serlo, tendríamos otro punto de contacto, cuando menos exterior, con *El dulce porvenir* de Egoyan, donde la mentira vengadora es el único instrumento que finalmente se le permite esgrimir a la infancia para pagar la doblez de los adultos. En nuestra obra, por otro lado, no es de excluir que el deseo de venganza esté en la base de la denuncia realizada contra Rivas, aunque ello no conlleve que lo que se denuncia sea falso<sup>21</sup>.

Ante tantos interrogantes, cabe preguntarse si Mayorga no estará en definitiva convirtiendo al auditorio en una suerte de jurado. Apelando al juicio del público, tal como ha señalado B. A. González (2010: 18), *Hamelin* y una obra hermana suya, *Doubt* de Patrick Shanley, «se insertan [...] dentro de una tradición que se remonta hasta los diálogos de Medea y Jasón, de Antígona y Creonte, inscritos en la retórica forense ateniense». Considero, por mi parte, que el abrazo conclusivo también podría ser la embrionaria tentativa de una recuperación, por parte de Montero, de la relación con su hijo y con su propia infancia. La frontera de la distancia, momentáneamente franqueada, podría aducir a un posible acercamiento a Jaime. Y ser la revancha del gesto, con su polisémica indefinición, en el marco del supremo arte de la palabra que es el teatro para Juan Mayorga.

---

táculo firmada por Attilio Scarpellini 2007: 24: «Solo il giudice trova *in extremis* la forza di convertire un linguaggio che spiega troppo in uno che, non sapendo più come spiegarsi, racconta».

<sup>19</sup> Diferente es el caso del hermano mayor de Josemari, Gonzalo, antigua víctima convertida a su vez en instrumento de corrupción.

<sup>20</sup> Cf. Mayorga 2007: 39: «Montero. [...] Pero a veces me pregunto: ¿y si todo fuese un cuento? ¿Y si el niño se lo hubiese inventado todo?».

<sup>21</sup> Recuérdese que el autor de la denuncia es Gonzalo (Mayorga 2007: 24-25); su decisión podría deberse al hecho de haberse sentido postergado por el propio Rivas.

### Bibliografía citada

- Acosta Gómez, Luis A. (2003), “El teatro alemán: de Brecht a Weiss”, en Huerta Calvo, Javier, ed. *Historia del teatro español. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos: vol. 2, 2997-3019.
- Banks, Russell (1992), *Aflicción*, Barcelona, Anagrama.
- Banks, Russell (1994), *Como en otro mundo*, Barcelona, Anagrama.
- Benjamin, Walter (1988), *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, trad. J.F. Yvars y V. Jarque, Barcelona, Península.
- Benjamin, Walter (1991a), “Para una crítica de la violencia”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. R. Blatt, Madrid, Taurus: 23-46.
- Benjamin, Walter (1991b), “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. R. Blatt, Madrid, Taurus: 59-74.
- Bettelheim, Bruno (1996), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (original de 1976), Barcelona, Crítica, 1996.
- Bierce, Ambrose (1910), *The Collected Works*, New York & Washington, The Neale Publishing Company.
- Brecht, Bertolt (1967), *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, vol. 9.
- Browning, Robert (2006), *The Pied Piper of Hamelin* (1842), <http://www.gutenberg.org/files/18343/18343-h/18343-h.htm> (28.01.2013).
- Carnevali, Davide (2008), “Orizzonti e prospettive di un teatro critico”, en J. Mayorga, *Teatro*, Milano, Ubilibri: 7-13.
- Carnevali, Davide (2010), “Juan Mayorga tra impegno sociale e ricerca formale”, *Stratagemmi*, 13: 211-230.
- Dowling, Gwynneth (2007), “Controlling Meaning in the Theatre: The Narrator Figure in Juan Mayorga’s *Hamelin*”, ponencia leída en *Perspectives on Power*, Postgraduate Conference, Queen’s University.

- Espín Templado, María del Pilar (1993), “Notas a tres cuentos clásicos llevados al teatro por Jacinto Benavente (*El nietecito*, *La Cenicienta* y *El flautista de Hamelín*)”, en Lorente Medina, Antonio, J. Nicolás Romera Castillo, A.M. Freire López, eds., *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, vol. 2: 581-598.
- Fernandes, Ana *et al.*, eds. (2007), “3 conversas con Juan Mayorga”, *Artistas Unidos*, 19: 80-100.
- Galloni, Paolo (2010), “Quell’irresistibile melodia...”, *Medioevo*, 6: 62-67.
- Goethe, Johann Wolfgang (1821), *Gedichte*, Stuttgart und Tübingen, In der J. G. Cotta’schen Buchhandlung.
- Goethe, Johann Wolfgang (1972), *Obras inmortales. (Fausto, Las afinidades electivas, Werther, Egmont, Viaje a Italia)*, trad. J. Valor, Madrid, Edaf.
- González, Bernardo Antonio (2007), “Una historia de dos ciudades en clave teatral: Juan Mayorga en Madrid (*Hamelin*)-John Patrick Shanley en Nueva York (*Doubt*)”, en García Tirado, Antonia, J. E. Checa Puerta, eds., *50 años de teatro contemporáneo: temática y autores* [Madrid], Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General de Educación: 9-25.
- González, Bernardo Antonio (2010), “El drama de la pederastia hoy: espacio, lenguaje y autoridad en *Hamelin* de Juan Mayorga”, *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 49: 73-90.
- Grimm, Jacob y Wilhelm (1816), *Deutsche Sagen*, 1816, Berlin, In der Nicolaischen Buchhandlung, vol. 1.
- Grotowski, Jerzy (2009), *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI de España.
- Güell, María (2006), “*Hamelin* es la historia de una ciudad que no sabe cuidar a sus niños”, *ABC*, 16 de marzo.
- Heras, José Manuel de las (2005), con el pseudónimo Gordon Craig, “*Hamelin*”. *Mientras la ciudad duerme*, material cedido por Juan Mayorga.
- Manchester, William (1992), *A World Lit Only by Fire. The medieval Mind and the Renaissance. Portrait of an Age*, Boston, Little Brown.
- Mayorga, Juan (1999), “El espectador como autor”, *Primer Acto*, 278: 122.
- Mayorga, Juan (2000), “Teatro para después de la historia”, *El Cultural*, 12 de abril: 43.

- Mayorga, Juan (2003), *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos.
- Mayorga, Juan (2007), *Hamelin*, Ciudad Real, Ñaque (la 1ª ed. es de 2005).
- Mora Diez, José Enríquez (2004), "Fantasmas de la paternidad. Mecanismos de adaptación posmoderna en *El dulce porvenir*, de Atom Egoyan", *Artígrafa*, 19: 547-570.
- Ruggeri Marchetti, Magda (2005), "Lacras del mundo actual: *Copito de nieve*, *Himmelweg* y *Hamelin* de Juan Mayorga", *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 10: 39-49.
- Sanchis Sinisterra, José (2002), "Después de Brecht", en *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, ed. M. Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque: 95-102.
- Scarpellini, Attilio (2007), "Il linguaggio che ammala la realtà", *Carta*, 26: 24.
- Sermonti, Giuseppe (2009), *Alchimia della fiaba*, Torino, Lindau.
- Sirera, Josep Lluís (1999), "Brecht en el teatro español actual. De la crisis del modelo épico a su necesaria recuperación", en Andresen, Karen, J.V. Bañuls, F. De Martino, eds., *El teatre, eina política*, Bari, Levante: 371-392.
- Zimmern, Froben Christoph von (1869), *Zimmerische Chronik*, ed. K.A. Barack, Tübingen, Litterarischer Verein in Stuttgart, vol. 3.

### Filmografía

- De Sica, Vittorio (1948), *Ladrón de bicicletas* (título original *Ladri di biciclette*), Italia, 92'.
- Demy, Jacques (1972), *The Pied Piper*, EE.UU./GB., 90'.
- Egoyan, Atom (1997), *El dulce porvenir* (título original *The Sweet Hereafter*), Canadá, 112'.
- Pichel, Irving (1942), *The Pied Piper*, EE. UU., 87'.
- Schrader, Paul (1997), *Aflicción* (título original *Affliction* en el original), EE. UU., 114'.
- Trier, Lars von (2003), *Dogville*, Dinamarca/Suecia/Francia/Noruega/Holanda/Finlandia/Alemania/Italia, 135'.
- Windust, Bretagne (1957), *The Pied Piper of Hamelin*, EE. UU., 89'.



## Na fronteira entre ficção e historiografia: o tempo de mediação

Elsa Rita dos Santos  
(Università degli Studi di Trento)

A denominação “teatro histórico” rompe a fronteira traçada na *Poética* entre o universo ficcional, onde se insere o teatro, e o reino da realidade, ou mais precisamente da referencialidade à realidade passada, a que pertence a historiografia. Confins que, sobretudo ao longo do século XX, a teoria da história questionou através de uma ampla e profunda reflexão sobre as dificuldades da escrita da história e os limites da representação do passado e que Paul Ricoeur em *Recordar, esquecer, perdoar* (1998) expôs recuperando a análise das aporias ou perplexidades da imagem ou ‘eikon’ já efectuada por Platão no *Teeteto* e no *Sofista* e mais tarde recuperadas por Aristóteles e Santo Agostinho (Ricoeur 2004: 9-21)<sup>1</sup>. A analogia entre a representação do passado e a imagem é justificada pelo facto de que esta é a figuração de algo e a representação do passado é a tentativa de, através da linguagem, tornar presente a realidade do passado ou a passeidade (Ricoeur 2004: 6, Catroga 2001: 22). Ambas apresentam um objecto com existência independente da representação que oferecem e, simultaneamente, se propõem como substitutos ou re-presentificações do objecto ausente. Ausência que no caso da passeidade significa irrecuperabilidade.

Pode falar-se em imagem referida à representação do passado quando esta presentifica uma perspectiva da passeidade apoiada no cruzamento de “impressões”, “rastros”, “vestígios” ou “testemunhos” segundo uma metodologia de contextualização e recontextualização dos testemunhos orientada por conhecimentos teóricos (Ricoeur 2003: 201). Estes cruzamentos de informação estão presentes em todos os estudos historiográficos, são aliás o que os distinguem dos demais<sup>2</sup>, e revelam-se na edição através do que

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur desdobra a aporia platónica da imagem em duas: a aporia da semelhança e a aporia do vestígio. Enquanto metáforas não são complementares, mas cada uma permite evidenciar melhor as problemáticas da escrita da história. Por isso, usa alternadamente os termos “vestígio”, “impressão” ou “rastro” segundo a conveniência da sua explicação.

<sup>2</sup> «Una narrazione si presenta come storica quando mostra chiaramente l'intenzione di sottoporsi a un controllo della propria conformità a quell'ormai trascorsa realtà extratestuale di cui tratta» (Pomian 2001: 20.)

Krzysztof Pomian denomina «marcos da historicidade» e que correspondem maioritariamente às notas de rodapé (Pomian 2001: 18-19).

Estes elementos extratextuais evidenciam o carácter não ficcional da representação do passado, recordando constantemente ao leitor que está diante de uma narração que não procede da invenção do seu autor, mas de um trabalho de estudo, análise e reconstrução realizado a partir de testemunhos ou vestígios de acontecimentos efectivamente ocorridos no passado. Elementos extratextuais onde o leitor poderá validar as afirmações contidas no discurso do historiador e que constituem as fronteiras do trabalho historiográfico ou da escrita da história. Contudo, o carácter fragmentário das fontes não permite a construção de uma imagem completa da passeidade.

Já o ficcionista, no nosso caso o dramaturgo, goza de uma liberdade que lhe permite completar as lacunas documentais de modo a construir uma imagem do passado completa, pois como afirma Wolfgang Iser no artigo “A ficcionalização como dimensão antropológica da literatura” (1990/2001): «a ficcionalização começa onde o conhecimento termina» (Iser 2001: 115). A necessidade de nos compreendermos e à realidade que nos circunda faz nascer o gosto pela ficção ou a vontade de ficcionalizar e liberta o ficcionista para ir mais além dos ‘vestígios’, para criar novas personagens e novos acontecimentos de modo a obter uma imagem completa ou auto-suficiente, além de adequada ao conteúdo da sua expressão artística, à função da história na peça e compreensível ao seu destinatário, em geral um coetâneo do autor.

Compreende-se assim que o dramaturgo espanhol António Buero Vallejo, no artigo “Acerca del drama histórico”, identifique na invenção ou *inventio* a supremacia do ficcionista em relação ao historiador (Buero Vallejo 1994: 826), pois nela enraíza a liberdade que permite ao dramaturgo abandonar os pormenores, as restrições cronológicas e espaciais dadas nas fontes para obter uma imagem mais completa da passeidade. Falamos de ‘invenção’ e não de ‘imaginação’, pois, segundo R.G. Collingwood, a escrita da história requer um determinado tipo de imaginação, a que este historiador denomina imaginação ‘a priori’ e que consiste no acto dedutivo de ligar os dados documentais de modo a procurar compreender e reconstruir o mundo que foi a passeidade (Collingwood 1994: 301-303).



No entanto, também o inventor de ficção histórica tem limites à sua veia criativa, pois deve ajustar-se aos conhecimentos historiográficos prévios do destinatário relativamente ao momento da histórico que quer adaptar ao palco; daí a afirmação de Antonio Buero Vallejo de que «escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla» (Buero Vallejo 1994: 826-827). São dois os limites extremos com que se pode deparar a ‘inventio’, de um lado a situação em que o receptor desconhece por completo as personagens e os acontecimentos em que se inspira a peça, neste caso a liberdade inventiva do dramaturgo é total, mas a história transforma-se num elemento exótico, num expediente de evasão ou num exercício didáctico. No outro extremo temos um público com amplo conhecimento do período histórico representado em palco, saber que limita o jogo da ficção, restringindo-o ao preenchimento de lacunas mínimas nessa estrutura de conhecimento e arriscando-se a ser uma mera reprodução da óptica da versão historiográfica institucional.

No entanto, o dramaturgo do teatro histórico pode usar a seu favor estes limites extratextuais e extracriativos quer explicitamente contrariando um facto histórico quer deixando ostensivamente no mundo ficcional lacunas de modo a sugerir ao receptor de as preencher com os seus próprios conhecimentos. Em geral, são dois os processos usados pelos dramaturgos para instrumentalizar estes conhecimentos prévios do público: por complemento ou por contradição.

As peças ou os espectáculos que recorrem a uma ligação extratextual por complemento estimulam o espectador a continuar a trama, a preencher as lacunas deixadas voluntariamente pelo dramaturgo reforçando, deste modo, o “efeito de realidade” da representação teatral. A ligação por complemento procura ir ao encontro do que é já conhecido pelo público, ao património histórico deste, fortalecendo assim a coesão do grupo, isto é, a sua identidade colectiva.

Um caso paradigmático do recurso à ligação por complemento é o encontro ficcional entre o moribundo infante D. Henrique e o jovem sobrinho-neto, o futuro D. João II na peça *O infante de Sagres* do historiador, poeta, dramaturgo e intelectual republicano Jaime Cortesão (1884-1960). Escrita em 1916, num momento em que no país os intelectuais republicanos desenvolviam firmes e sólidos esforços para a construção de uma identidade nacional, esta peça representa dramaticamente os acontecimentos da vida do

infante D. Henrique relacionados com o projecto dos descobrimentos. A cena do encontro e da consequente passagem de testemunho entre as duas principais personagens históricas do período da história portuguesa identitariamente mais valorizado desde finais do século XIX é estrategicamente montada em palco para fornecer a continuidade entre passado e presente, necessária à construção da memória colectiva. Uma ponte entre estas duas grandes figuras que traz uma mais-valia já que o Príncipe Perfeito não apenas prosseguiu a Expansão Ultramarina como também, pela sua posição social, transformou o plano do infante num projecto nacional. Objectivo bem explícito na fala da personagem do infante quando o jovem príncipe é admitido à sua presença:

Infante – Sou quase teu avô. Por isso te chamei,  
Príncipe, que amanhã, talvez, hás-de ser Rei.  
E pois que eu dei o Mar aos reis de Portugal  
Ouve-me, antes que chegue a tormenta final.  
(...) E homem, povo divino,  
É só o que se eleva ao seu próprio Destino.  
E, se erguendo o cinzel, rasgando o vulto régio,  
Tu alcançares fundir o teu destino egrégio  
Com o da forte grei que o teu braço governa,  
Há-de rir-se da Morte a vossa estátua eterna  
(Cortesão 1998: 105-106).

A cena do encontro entre o infante D. Henrique e o rei D. João II dá o impulso aos espectadores para recorrerem aos seus conhecimentos prévios sobre a história nacional, obrigando-os a consciencializarem-se da existência de uma continuidade histórica nos cem anos em que se concretiza o projecto dos Descobrimentos (1415-1515), duração que permite considerar a Expansão Ultramarina a realização do destino de um povo. No caso do drama histórico de Jaime Cortesão, a extratextualidade completa a função dramática da história: ajudar a construir uma memória colectiva necessária, por sua vez, à ambicionada coesão nacional.

O recurso ao saber do público também pode ser solicitado durante o espectáculo por signos cénicos não linguísticos. Por exemplo, no caso da versão cénica de 1916 de *O Infante de Sagres* a revista *Ilustração Portuguesa* publicou uma imagem do actor Ferreira da Silva nas vestes do protagonista, aí podemos ver que o figurino desenhado para o infante D. Henrique remete para a iconografia da figura histórica precedente da *Crónica dos Feitos da*

*Guiné* (1452-1453) de Gomes Eanes de Zurara (c.1410-c.1473)<sup>3</sup>. Esta correspondência solicita de modo simples os conhecimentos historiográficos dos espectadores e reforça o sentimento do público de partilha de um património histórico, ao mesmo tempo que sugere a vontade do dramaturgo em permanecer fiel à historiografia.



Por seu lado, a ligação extratextual por contradição usa tramas inspiradas ao passado como suportes da revisão da história, mais especificamente da historiografia, e implicitamente também do presente. Aliás, mais do que a revisão das versões historiográficas oficiais, o dramaturgo pensa sobretudo na actualidade, na medida em que esta assenta sobre determinadas representações do passado a partir das quais a colectividade construiu a sua continuidade.

Esse é o caso da peça *A visita na prisão ou o último sermão de António Vieira* (2008) do dramaturgo e teatrólogo Armando Nascimento Rosa (1966) que revisita a última noite do dramaturgo setecentista António José da Silva (1705-1739) condenado à morte por judaísmo num dos últimos autos-de-fé realizados em Portugal. Colhendo a oportunidade das celebrações nacionais do IV Centenário do nascimento do padre António Vieira (1608-1697), figura conhecida do grande público pelos seus sermões de denúncia e condenação dos vícios da sociedade portuguesa seiscentista, Nas-

---

<sup>3</sup> O manuscrito a *Crónica dos feitos da Guiné* foi descoberto na Biblioteca Nacional de Paris em 1837 e publicado em Portugal quatro anos depois, numa edição do visconde de Santarém.

cimento Rosa escreve um drama histórico em que, na noite da véspera da execução da sentença de António José da Silva, o espectro, fantasma ou espírito do padre seiscentista visita a famosa amante de D. João V madre Paula e o Inquisidor-Mor D. Nuno da Cunha D'Ataíde com o intuito de salvar o dramaturgo da morte. À primeira solicita que interceda junto do rei e ao Inquisidor-Mor que revoque a sua sentença, ambos os pedidos embatem num muro de medo e preconceitos contra a figura estereotipada do judeu, mas sobretudo contra o teatro. De facto, Nascimento Rosa aponta como causa da condenação do dramaturgo setecentista as suas óperas jocoso-trágicas para o teatro popular de bonifrates ou marionetas, como declara a personagem de D. Nuno da Cunha d'Ataíde, cardeal inquisidor-mor:

D. Nuno da Cunha d'Ataíde – O teatro é uma escola de vícios. Bem fiz eu em punir esse poeta que se escondia atrás dos bonecos. Fui eu que assinei pessoalmente a acusação que o trouxe aos Estaus. As óperas desse brasileiro fazem troça de tudo e de todos. O riso é um perigo pagão para as almas sãs. Torna-as descrentes e corruptas. Não descanso enquanto não o vir reduzido a cinzas (Rosa 2009: 72).

Além de relegar a dimensão religiosa, que a historiografia sempre considerou como o motivo das perseguições a António José da Silva<sup>4</sup>, para um plano secundário<sup>5</sup>, o autor de *A visita* aponta como razão para a sentença de morte a actividade de dramaturgo, insinuando que a ausência de qualquer referência a tal nas fontes historiográficas é voluntária e teve como objectivo silenciar a sátira sociopolítica das peças de António José da Silva. Além disso, a personagem António Vieira antecipa o terramoto de 1755, fenómeno natural presente na memória histórica do público por ter provocado a destruição da cidade de Lisboa e que é evocado como a vingança do teatro popular, a que pertencia António José da Silva, contra o sumptuoso, artificioso e real espectáculo que representou a Ópera do Tejo aniquilada em Novembro de 1755. Perante a cen-

---

<sup>4</sup> O documento do Santo Ofício relativo ao auto-de-fé de 18 de Outubro de 1739 justifica a condenação à morte na fogueira de António José da Silva por actividades judaizantes. ([www.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2712&sM=o&sV=834](http://www.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2712&sM=o&sV=834))

<sup>5</sup> A determinação em diminuir o campo da discussão religiosa sobressai logo com o título, onde a figura histórica do jesuíta conhecida como Padre António Vieira é nomeado apenas pelo nome.

tralidade do teatro na perspectiva historiográfica apresentada nesta peça os espectadores são condicionados a iniciarem uma reflexão sobre o papel do teatro na sociedade.

As fronteiras traçadas pelos conhecimentos prévios do público remetem-nos para o efeito de recepção imediata. Devido a esta peculiar tipologia da arte teatral, a pressão para que uma peça fale ao tempo presente é forte, por isso, a ficção de matriz histórica abandona-se facilmente à tendência para projectar no passado a mentalidade do mundo presente, não por desconhecimento dos documentos históricos, mas porque deve criar uma imagem que seja compreensível ao receptor coevo, o que efectua adaptando a historiografia aos quadros culturais do presente. Em particular e no que diz respeito à montagem do espectáculo teatral, a representação da linguagem, dos gestos, dos movimentos, dos hábitos e mesmo dos sentimentos das personagens históricas não são rigorosamente históricos, possuem, por vezes, características anacrónicas em relação ao acontecimento histórico que está a ser representado em palco (Szondi 2000: 69). Estes elementos da cultura coetânea ao público coevo asseguram que a representação cénica possa ser decodificada pela assistência. O efeito de recepção imediata também impõe, portanto, alguns limites à presença da historiografia na transposição cénica do drama histórico.

No sentido de traduzir a forte orientação para o presente do teatro histórico Ruiz Ramón introduziu a noção de *tempo de mediação*:

El llamado tiempo histórico no es tal, sino puro *tiempo de la mediación*, es decir un tiempo que no existe sino como mediación dialéctica entre el tiempo del pasado y el tiempo del presente, un tiempo construido en el que se imaginan, se inventan o se descubren nuevas relaciones significativas entre pasado y presente capaces de alterar el sentido del uno como del otro, así como del uno por el otro. (Ruiz Ramón 1988: 170)

O tempo de mediação reconhece a presença de uma «chave dramática dupla», na medida em que no acto de criação a matéria histórica é configurada de modo a possibilitar uma leitura simultânea quer do tempo passado quer do tempo presente (Ruiz Ramón 1988: 170), sempre tendo em atenção os limites impostos pelos conhecimentos prévios, bem como os paradigmas culturais do seu público-alvo. A cumplicidade entre o autor de peças históri-

cas e a sua cultura é maior que a do historiador, não só devido à margem de *inventio* de que dispõe o primeiro, como ao efeito de recepção imediata que coloca esta arte numa posição privilegiada com o seu contexto histórico.

Na peça *O Judeu* (1966) de Bernardo Santareno<sup>6</sup> (1920-1980), que também ficcionaliza a vida de António José da Silva, a vontade de entrelaçar dialecticamente os acontecimentos do passado e do presente emerge nitidamente desde o princípio. Esta peça, na qual Armando Nascimento Rosa se inspirou para a escrita de *A visita*<sup>7</sup>, percorre o espaço temporal que vai desde o primeiro auto-de-fé em que António José da Silva, então estudante em Coimbra, esteve envolvido, à sua morte noutra auto-de-fé, sempre sob a acusação de judaizar. Publicada após uma pausa de quatro anos, escrita sob a influência da dramaturgia e da teoria teatral de Brecht, como *Render dos Heróis* (1960) de José Cardoso Pires (1925-1998) e *Felizmente há luar* (1961) de Luís de Sttau Monteiro (1926-1993), e *O Judeu* transpõe-se para o palco o último período da vida de António José da Silva e uma sociedade dominada por um clima de perseguições, falsas denúncias, mesquinhez, ódio e servilismo fomentado pela Inquisição; clima onde o espectador do Estado Novo podia encontrar fortes paralelismos com o seu tempo (Delille 1984: 58). Atento à pluralidade dos signos cénicos, Bernardo Santareno dedica amplas didascálias à distribuição do espaço, assim na didascália de abertura do I acto descreve detalhadamente a complexa cena que pretende montada em palco, espaço cénico que é concebido em vários níveis – seis por precisão – que se vão gradualmente aproximando da plateia e sendo o último nível:

Ainda mais perto do público, situando-se à extrema D., ou E., cerca de três metros acima do pavimento cénico, um púlpito de igreja cujo bojo avança mesmo sobre a orquestra. Durante alguns segundos, com o palco ainda em obscuridade completa, ouve-se o EXURGE DOMINE ET JUDICA CAUSAM TUAM, cantado poderosamente por um coro masculino. Sinos de catedral.

Luz sobre o púlpito. Silêncio. Todo o restante dispositivo cénico, tal

---

<sup>6</sup> Pseudónimo de António Martinho do Rosário.

<sup>7</sup> Em epígrafe a *A visita* Nascimento Rosa transcreve uma fala do Anfitrião da peça homónima de António José da Silva e uma da personagem Cavaleiro de Oliveira de *O Judeu*, precisamente a que refere uma anedota do padre António Vieira (Rosa 2009: 15)

como as personagens que nele figuram, continua em obscuridade.  
(Santareno 1974: 9-10)

Após o que começa o sermão de um padre pregador durante um auto-de-fé, colocado, como vimos, mais próximo do público que os restantes, pode dizer-se mesmo que se infiltra no espaço dos espectadores, sermão que é ocasionalmente interrompido com gritos de ódio de actores/personagens que estão «entre os espectadores». Esta presença de actores/personagens entre o público, por um lado rompe a quarta parede ilusionista, por outro, faz com que o público se sinta involuntária e sugestivamente partícipe daquela sociedade setecentista que condenou António José da Silva. Envolvimento, que o espectador do século XX tende a afastar de si e portanto a reflectir sobre a situação coeva, e que é sublinhado na antepenúltima cena pela fala do narrador de enquadramento (Richardson 1988: 211), personagem inspirada ao estrangeirado e exilado em Londres Cavaleiro de Oliveira (1702-1783):

Cavaleiro de Oliveira – (*debruçando-se sobre o público, os olhos rasos de lágrimas:*) Ainda uma coisa mais vos deixa o Judeu; a última, a que mais pesou em seu coração; entre todas, a mais injusta: O ÓDIO, o ódio do povo que ele tanto amou, e tudo, tudo!, fez para até si trazer.  
Este é o ódio, nado no medo, na superstição, na fome... o ódio gerado pelas trevas. (*Quase frágil, bebendo ansiosamente o público com os olhos, implorando:*)  
ILUMINAI O POVO!...  
Em nome de António José da Silva agonizante, vos rogo e imploro:  
ILUMINAI O POVO DE PORTUGAL!! (Santareno 1974: 237)

Claramente esta peça foi censurada durante o Estado Novo e não é de estranhar já que a ambitemporalidade de Cavaleiro de Oliveira evidencia com insistência a dupla chave dramatúrgica. Em *O Judeu* o tempo de mediação cria-se principalmente na dialéctica entre uma reconstituição cuidada da sociedade setecentista e o Estado Novo, considerado como um regime totalitário.

É pelo facto de dever traduzir um equilíbrio entre a representação da história e o seu significado para o presente que o tempo de mediação constitui a fronteira nítida entre a historiografia e a ficção no teatro histórico.

### Bibliografia citada

- Buero Vallejo, Antonio (1994), “Acerca del drama historico“, *Obra completa. Poesía. Narrativa. Ensayos y artículos*, eds. Luis Iglesias Feijoo, M. de Paco, vol. II, Madrid, Espasa Calpe: 826-830.
- Catroga, Fernando (2001), *Memória, história e historiografia*, Coimbra, Quarteto Editora.
- Collingwood, R.G. (1994), *A Ideia de História*, Lisboa, Presença.
- Cortesão, Jaime (1998), “O Infante de Sagres” (1917), *Teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (1984), “O Judeu de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss”, *Runa*, 2: 53-76. <http://www.fl.ul.pt/cethp/webinterface/documento.aspx?docId=2712&sM=o&sV=834> (31.05.2011)
- Ilustração portuguesa* (08.01.1917), 568: 24.
- Iser, Wolfgang (2001), “A ficcionalização como dimensão antropológica da literatura”, em Buescu, Helena, J. Ferreira Duarte, M. Gusmão, *Floresta encantada. Novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote: 101-120.
- Pomian, Krzysztof (2001), *Che cos'è la storia*, Milano, Bruno Mondatori.
- Richardson, Brian (1988), “Point of view in drama: diegetic monologue, unreliable narrators, and the author's voice on stage”, *Comparative drama*, 22/3: 209-214.
- Ricoeur, Paul (2004), *Ricordare, dimenticare, perdonare – L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino.
- Rosa, Armando Nascimento (2009), *Visita na prisão ou o último sermão de António Vieira. Ficção histórico-cênica*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Ruiz Ramón, Francisco (1988), “VIII. El drama historico“, *Celebracion y catarsis. Leer el teatro español*, Cuadernos de la Cátedra de teatro de la Universidad de Murcia, Universidad de Murcia: 165-185.
- Santareno, Bernardo (1974), *O Judeu. Narrativa dramática em três actos* (1966), Lisboa, edições Ática, 1974 (3ª edição).
- Szondi, Peter (2000), *Teoria del dramma moderno 1850-1950*, Torino, Einaudi.



La rivisitazione di un mito letterario: la “otra” *Celestina*  
di Alfonso Sastre

Emily Fausciana  
(Università degli Studi di Milano)

Nella sua lunga traiettoria teatrale, Alfonso Sastre ha fatto più volte ricorso alla ricreazione di miti letterari. Se fin dagli anni '50 ci offre una personale visione di Guglielmo Tell in *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1956), e di Medea nell'omonima opera (*Medea*, 1958), la rilettura di miti appartenenti alla letteratura universale si fa ancora più assidua nell'ultima fase della sua produzione. Basti citare alcuni titoli di questo periodo per offrire una chiara evidenza di questo fenomeno: *El hijo único de Guillermo Tell* (1980), *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (1983) – basata sulla commedia *La serrana de la Vera* di Vélez de Guevara –, *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984), *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* (1988) e *Demasiado tarde para Filoctetes* (1989) – ispirata al *Filottete* di Sofocle –.

Questo filone della produzione sastriana si iscrive, peraltro, in una tendenza alquanto generalizzata nel teatro spagnolo del dopoguerra. Come evidenziato da Vilches de Frutos, a partire dagli anni del franchismo e, a seguire, nel periodo della transizione, molti drammaturghi come Bergamín, Buero Vallejo, Gala e Riaza si dedicano più volte alla ricreazione di celebri miti letterari (Vilches de Frutos 1983). Una delle cause determinanti di questo processo è rintracciabile, secondo la studiosa, nella «aceptación del reto que supone dar nueva vida a unos mitos asimilados desde su juventud, la mayor parte de las veces a través de lecturas, convirtiéndose así en parte de la misma tradición» (Vilches de Frutos 1983: 184).

Caso emblematico all'interno di questa tendenza della drammaturgia spagnola, ed in particolare del teatro di Alfonso Sastre, è *Tragedia fantástica della gitana Celestina*, scritta dal drammaturgo tra il 1977 e il 1978 in seguito alla richiesta di Maria Luisa Aguirre d'Amico di creare una versione della famosa *Celestina* per una messa in scena del regista italiano Luigi Squarzina<sup>1</sup>. Nella prefa-

---

<sup>1</sup> L'opera venne messa in scena al teatro Argentina di Roma il 26 aprile 1979. Dopo una seconda rappresentazione nella Repubblica Democratica Tedesca, presentata nel 1981 nella Schauspielhaus della città di Karl-Marx-Stadt, arriva in Spagna solo nell'aprile del 1985, grazie a una coproduzione del Grup

zione che accompagna il testo, Sastre spiega che ben presto abbandonò l'idea iniziale di scrivere un semplice adattamento, motivando così la sua scelta:

el problema principal residía precisamente, como en seguida vi, en lo *demasiado* que me gusta el texto de la famosísima tragicomedia; hasta el punto de que ante ella no se me ocurría, en principio, mucho más que “limpiarlo” de las vacuas y enfadosas añadiduras retóricas de Alonso de Proaza; de modo que mi pretendida *versión* amenazaba con ser casi, casi una mera copia. (Sastre 1990: 169. I corsivi sono dell'autore)

Rinunciando infatti a realizzare una semplice versione abbreviata e attualizzata per le scene contemporanee, in quanto sarebbe risultata una mera copia dell'originale tanto amato, Sastre decise di fare della *Celestina*

una obra *nueva y mía* en más de un aspecto y hasta en muchos aspectos. De este modo veo, al avanzar en el trabajo, que mi respeto a la obra de Fernando de Rojas se expresa de la mejor manera posible: no haciendo lo que se suele llamar una “versión respetuosa” de la obra sino *no tocándola* a no ser para citarla inequívocamente en algún pasaje y para usar, o mejor, abusar un poco de los nombres de sus personajes. (Sastre 1990: 170)

Sastre giunge così a creare un dramma che, seguendo il modello della sua *tragedia compleja*, si discosta dall'originale classico divenendo «otra cosa – otra obra – que *La Celestina* de Rojas» (Sastre 1990: 169). Tuttavia, l'analisi di quest'opera permetterà di rilevare come i due testi rimangano ancora profondamente legati, e come ciò sia dovuto a un continuo gioco di intertestualità che l'autore intesse nella sua personale versione della *Celestina*.

---

d'Acció Teatral (GAT) e del Centre Dramàtic de la Generalitat, allestita nella Sala Villaroel di Barcellona. La pubblicazione in Spagna risale al 1982 (*Primer Acto*, 192, pp. 63-103), con il titolo completo: *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o Historia de amor y de magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calixto y Melibea*. Il testo della versione italiana, tradotto da M.L. Aguirre d'Amico, è stato pubblicato a Roma nel 1979 da Officina Edizioni, e presenta alcune differenze rispetto a quello spagnolo; la principale riguarda il personaggio di Celestina, la cui bellezza e giovinezza sono solo un'illusione che la mezzana crea agli occhi degli altri, mentre in realtà è anziana proprio come nella *Celestina* classica.

La vicenda della *Tragedia fantástica* si svolge nella Salamanca del XVI secolo. Calixto, «un hombretón de más de cuarenta años, de rostro barbudo, torturado y melancólico» (Sastre 1990: 177), perseguitato dalla Santa Inquisizione perché considerato un eretico seguace di Miguel Servet<sup>2</sup>, giunge in cerca di rifugio, accompagnato dall'amico Parmeno<sup>2</sup>, al convento in cui vive in penitenza Melibea, una ex-prostituta, ora badessa, che Sastre descrive come «una todavía bella mujer de ojos tristes y quizás treinta o treinta y cinco años» (Sastre 1990: 177). Il vecchio frate si innamora perdutamente di Melibea non appena la vede, mentre la donna, ormai nauseata dagli uomini e dal suo passato, non ricambia affatto i suoi sentimenti e, anzi, si prende gioco dell'ingenuità e dell'eccessiva adorazione che le rivolge il povero Calixto. Frustrato e amareggiato dalla sua condizione, dopo un fallimentare tentativo di suicidio, Calixto cerca conforto in Parmeno e Sempronio, suoi vecchi amici. E proprio come nell'opera di Rojas, Sempronio gli propone di chiedere aiuto alla gitana Celestina. Entra finalmente in scena la famosa mezzana, una «calé indoegipciaca» (Sastre 1990: 210), strega e adoratrice di Satana, che si diverte a utilizzare diabolici poteri per sottolineare, teatralmente, i suoi interventi tramite il rumore di tuoni; nonostante abbia superato i cent'anni, si mantiene giovane e bellissima dormendo di giorno, come un vampiro, in una bara con la terra dei suoi antenati. Calixto espone il suo caso a Celestina, la quale gli promette di aiutarlo e di fargli incontrare nuovamente Melibea, che scopriamo essere stata, in passato, una sua protetta. Vediamo quindi *Celestina* in azione, predisponendo tutto quanto necessario a rendere possibile l'incontro tra i due e riuscendo a convincere Melibea, con una buona dose delle sue note arti persuasive, ad acconsentire ad un ultimo incontro con Calixto. Un incontro che però avrà, come ci si può aspettare, un tragico epilogo. Le guardie del Santo Uffizio irrompono nel convento in cui si trovano i due protagonisti proprio nel momento in cui le parole di Calixto iniziano a scalfire la dura corazza di amarezza di Melibea, uccidendo prima il frate e poi la donna, che ha giusto il tempo di confessare che Calixto è stato il suo unico vero amore. Nemmeno a Celestina spetta una sorte migliore: ridotta a un mucchietto di stracci, perché privata della terra dei suoi avi che la

---

<sup>2</sup> Sastre utilizza i nomi con la grafia antica, quindi: *Calixto*, *Parmeno* e *Areusa*, invece di *Calisto*, *Pármeno* e *Areúsa*.

manteneva giovane, è ferita a morte da Sempronio mentre tenta di succhiargli il sangue per recuperare le forze perdute.

Mariano de Paco ha più volte sottolineato come, in questo filone di opere in cui Sastre attua una rivisitazione del mito letterario, l'autore ci mostri «lo que pudo ser, la otra cara de lo que se nos ha venido transmitiendo» (Paco 1992: 57). L'idea, per questa versione originale della *Celestina*, venne a Sastre da un punto dell'opera di Rojas per lui inspiegabile: perché l'amore tra i due giovani non si potesse risolvere felicemente senza l'intervento della mezzana. Partendo da questo interrogativo, l'autore crea una storia d'amore impossibile, una tragedia d'amore scritta con «materiales no nobles, sino irrisorios, como corresponde a mi estilo experimental "trágico-complejo"» (Sastre 1990: 170). In questo stile teatrale che Sastre definisce *tragedia compleja*<sup>3</sup>, la componente irrisoria, comico-tragica, ironica, è fondamentale e si traduce non solo nella caratterizzazione grottesca dei protagonisti, ma anche nell'assurdità del loro amore. Come spiega lo stesso Sastre, la sua *Tragedia fantástica* è

una historia de amor que se desarrolla entre dos personajes que no revisten los caracteres propios de una historia de amor. No son Romeo y Julieta, ni los amantes de Teruel, ni los jóvenes que tienen una pasión fuerte, sino que son dos amantes irrisorios e imposibles. Pero con ello no quiero hacer una historia grotesca, sino una verdadera tragedia de amor entre dos personajes irrisorios. (Caudet 1982: 59)

L'unione tra Calixto e Melibea è resa impossibile dal percorso paradossalmente inverso che hanno preso le loro esistenze: una donna che ha abbandonato per sempre il mondo carnale e che, nauseata dal suo passato, cerca ora di purgare i suoi peccati con la penitenza fisica; e un uomo, un vecchio vergine, che per la prima volta sperimenta il potere dei sensi e della passione. Una situazione tragicamente comica, o comicamente tragica, come affermano Parmeno e Sempronio nel corso del dramma, «una transposición muy sui generis de lo que es la enemistad entre los Capuletos y los Montescos o de los elementos que generalmente se oponen en las historias tradicionales de amor» (Caudet 1982: 59). Anche la gene-

---

<sup>3</sup> Sastre definisce per la prima volta le basi teoriche di questa nuova formula teatrale nel saggio *La Revolución y la crítica della cultura*, Barcelona, Grijalbo, 1970.

rale degradazione del mondo, che circonda questi due amanti impossibili, ostacola il loro sentimento. L'essere umano, come dice Sempronio, non è altro che un mammifero triste, parte di un «lamentabile reino zoológico» costituito da creature ridicole «defecados al mundo por un extraño ser portador de dos mamas [...] acompañados de un cortejo de ventosidades que nos acompañan en nuestra salida traumática a este mundo de mierda» (Sastre 1990: 200).

È evidente che, con una tale visione del mondo, Sastre non potesse sottrarsi dal manipolare il mito letterario, in modo da riflettere quella degradazione della società che così fortemente percepisce. In un mondo tanto corrotto non c'è spazio per la purezza dei sentimenti, né per un eroe concepito nel senso classico del termine; così anche il suo eroe tragico deve essere caratterizzato da «ingredientes de la degradación del contexto» (Caudet 1982: 53). In effetti, Calixto si presenta sin dall'aspetto fisico come un essere degradato: è un uomo vecchio, debole, grassoccio, che soffre di ernia e di colite. Lo scontro che nasce dalla comparazione con il modello – il Calisto della *Celestina* – accentua ulteriormente l'elemento grottesco che configura il personaggio, poiché si rivela incapace di agire come ci si aspetterebbe. È un'inversione del mito di Dongiovanni, un povero frate vergine che si innamora perdutamente di una donna che non può raggiungere, non solo per le sue deficienze fisiche, ma anche perché inadeguato a sostenere il ruolo dell'amante. Ciò è evidente fin dalla prima dichiarazione d'amore a Melibea che, a causa degli atteggiamenti di Calixto, si trasforma in una scena comica:

CALIXTO. Usted es... una de esas criaturas que, a veces, uno ve en sus sueños o con los ojos tristes de la imaginación; una de esas criaturas que... (*Está como llorando. Estornuda de pronto. Saca un pañuelo. Se suena ruidosamente.*) Perdóneme; estoy... estoy un poco resfriado. Qué calamidad. (*Se suena aún más ante la mirada burlona de MELIBEA.*) (Sastre 1990: 187)

Ancora più grottesca è la sua reazione alla rabbiosa replica della donna:

(CALIXTO *trata de hablar. No puede, tartamudea. También le da un acceso de tos, tose... Ahora, de pronto, se pone pálido desencajado.*)

CALIXTO. Siento, aj, náuseas. Me estoy mareando, ay. (*Intenta sentarse en una silla y no acierta. Se cae de culo en el suelo [...]. Trata de incorporarse y, como está mareado, vacila, se cae de lado... Al fin queda en cuatro patas. Entonces vuelven a acometerle las náuseas y vomita sobre el suelo*) (Sastre 1990: 188).

La totale inesperienza sessuale di Calixto è uno degli elementi utilizzati da Sastre per creare questo “eroe irrisorio”. Il povero frate si rivela ancora una volta inadeguato a impersonare il ruolo del seduttore in un'altra scena, amaramente comica, in cui una monachella cieca e ninfomane, di nome Elicia, cerca di sedurlo nella sua cella all'interno del convento:

(*Sor Elicia ha acabado de desnudarse [...] Y se mete en la cama con él [...] La voz de CALIXTO:*)

¡Ay! Pero, mujer, pero, hermanita, pero oiga... ¡Oh!  
¡Oh! Tenga en cuenta que... que es la primera vez  
que yo... que usted... ¡Uf! Que no, que no; que eso  
no es sino un braguero quel llevo por causa de mi  
hernia, ejem, de mi hernia inguinal, y ello además no  
me permite... hacer demasiados esfuerzos... ¡Uf!  
¡Uf! Que me ahoga, que no puedo respirar... ¡Dios  
mío! ¡Que yo soy casto, que yo soy virgen, que yo  
soy viejo, que yo he sido fraile, que yo...! [...]

ELICIA. ¿Pero qué te pasa maricón? (Sastre 1990: 190)

I goffi tentativi di Calixto di respingere la ragazza, la sua totale inesperienza sessuale, nonché la consapevolezza dell'incapacità di rispondere fisicamente al contatto con una donna, tendono a degradare il personaggio come eroe di seduzione.

Fortemente ironica è poi la contrapposizione tra la spaventosa reputazione che accompagna il frate eretico e la miseria della sua persona. Da una parte, infatti, il *Visitador* del Santo Uffizio lo persegue come uno dei più grandi nemici della Chiesa, un «propagandista atroz» (Sastre 1990: 192) delle dottrine di Servet, un avversario da eliminare per «librar a Salamanca y a España entera de la pestífica contaminación de sus ideas abominables» (Sastre 1990: 193). Dall'altra, i suoi atteggiamenti non rispecchiano in alcun modo tale terribile ritratto, tanto che Melibea arriva ad esclamare:

«¿Y tú eres el hereje, el tan famoso y perseguido hereje, el eterodoxo y todo eso? ¿A qué tanto barrullo contigo?» (Sastre 1990: 249).

Anche Melibea partecipa della stessa caratterizzazione grottesca di Calixto, seppur in misura minore. Melibea è una donna il cui corpo e carattere sono ormai indelebilmente segnati dal suo passato e che interpreta quello che lei stessa definisce un “personaggio cristiano”. La sua profonda disillusione nei confronti della vita l’ha resa fredda e crudele, tanto da godere nel ferire i sentimenti di Calixto. Più volte, nel corso dell’opera, la protagonista perde il decoro proprio di una religiosa, per rivelare una natura quasi diabolica. Ad esempio, subisce una vera e propria metamorfosi come reazione all’innocenza dell’amore di Calixto:

*(Le muestra unos dientes como de perro. Parece como si fuera capaz de morder. Su respiración es ahora espasmódica, perruna. Entonces suena un trueno lejano.)* Satanás, este gran cerdo, no me olvida [...] ¡Dejadme de una puta vez *en paz*! ¡Dejadme que me pudra de una puta vez *en paz*...! (Sastre 1990: 188)

Melibea mostra, in questi momenti, il lato più degradato del suo essere, una parte di sé che cerca di reprimere attraverso la reclusione nel convento e le penitenze corporali, ma che, suo malgrado, non riesce a controllare totalmente. Questo lato interiore represso si rivela non solo in una pluralità di atteggiamenti contrastanti, ma anche in un’alternanza di registri linguistici. Melibea ricorre spesso a un linguaggio volgare e scurrile, come se questo linguaggio da bordello riaffiorasse in modo incontrollato dal suo passato, fino ad annullare quel “personaggio cristiano” che ha cercato di costruirsi. Si veda la sua reazione alla scoperta di essere stata ingannata da Parmeno e Calixto, così eccessiva da provocare l’indignazione del *Visitador* del Santo Uffizio:

- MELIBEA. *(Como para sí pero en voz alta.)* Ese cabrón de Parmeno me la ha jugado. [...] *(Al VISITADOR, como si le dijera una cosa muy natural.)* ¿Qué vas a esperar de un hijoputa? [...] Tonta del culo que una es. No tengo remedio.
- VISITADOR. Dios mío, Dios mío. Ese lenguaje de burdel en esta casa y en labios de una religiosa me produce una profunda turbación (Sastre 1990: 192).

Solo alla fine Melibea rivela la sua vera identità, cioè quella di una donna profondamente amareggiata e melanconica, indelebilmente segnata dal suo passato:

MELIBEA. Todavía no te has dado cuenta de que yo no soy nadie, de que no existo... de que yo no soy de una manera ni otra... (*Se ríe*) ¡Soy de mentira! En los viejos tiempos ya dejé de ser yo... pero, qué risa, yo... ¿Qué quiere decir esto? El caso es que he sido siempre muy adaptable [...]. Me adaptaba divinamente al cliente, al otro, y unas veces era triste y profunda, [...] y otras alegre y superficial (Sastre 1990: 254).

È proprio l'innocenza di Calixto, che tanto aveva disprezzato prima, a donarle un po' di speranza e a farle vivere un fugace momento di serenità: «¡Está bien! ¡Está bien! ¡Ganas tú! Es vulgar lo que acabas de decir pero a mí me gusta... refugiarse en un sueño» (Sastre 1990: 259).

Come si è visto, se lo schema della trama di questa *Tragedia fantástica* rimane, nella sua essenza, invariato rispetto alla *Celestina* classica – l'amore tra Calisto e Melibea si realizza grazie all'intervento della mezzana –, è certamente nella configurazione dei personaggi che Sastre apporta i cambiamenti più evidenti rispetto all'originale. I nuovi Calixto e Melibea non potrebbero essere più diversi dai loro omonimi cinquecenteschi; sono, come dice l'eroina «caricaturas de bellos personajes» (Sastre 1990: 186). Così anche Celestina, sebbene più simile al suo modello, di cui mantiene, oltre che la "professione", anche la capacità persuasiva e il grande amore per la vita, si presenta qui come una gitana, strega e vampira; il contrasto con la Celestina della tradizione si evidenzia, in particolare, in una sequenza del *cuadro V*, in cui la mezzana deve travestirsi e truccarsi, celando la sua splendida giovinezza, per trasformarsi ed assumere le fattezze proprie del personaggio classico.

Nonostante tali evidenti differenze, la *Celestina* di Rojas resta, tuttavia, il referente basilare della *Tragedia fantástica* di Sastre; l'autore, infatti, utilizza la famosa *tragicomedia* per creare un interessante gioco intertestuale, basato sulla consapevolezza che hanno i personaggi dell'identità onomastica che li unisce a quelli della *Celestina* e di «este azar de la vida» (Sastre 1990: 184) che li ha fatti incontrare.



Sin dal principio, non appena sente pronunciare il nome di Melibea, Calixto comincia a rendersi conto dell'ironia della situazione in cui si trova: alla curiosa omonimia dei suoi amici Sempronio e Parmeno, si unisce ora quella dell'eroina della *tragicomedia*, una coincidenza così assurda da far esclamare al frate: «Ahora ya es demasiado» (Sastre 1990: 179). Quando poi incontra la monaca, Calixto viene proiettato nella finzione letteraria al punto di recitare, con «ciego apasionamiento» (Sastre 1990: 184), il celeberrimo inizio della *Celestina*. Melibea accetta divertita il gioco letterario e prosegue con le battute che spettano al suo personaggio dell'opera di Rojas. Entrambi hanno letto la famosa *Tragicomedia* ed hanno sognato di rivivere le vicende degli omonimi protagonisti e di poter provare quello stesso grande amore, ma la constatazione delle loro misere condizioni li riporta bruscamente alla realtà:

- CALIXTO. A los cuarenta y no sé cuantos años de mi vida, feo y patizambo, con la barriga repleta de aguardiente, [...] nada hay en mí del joven Calixto de la tragicomedia. [...]
- MELIBEA. Yo podría hablar a su merced, si ello no le fastidia mucho, de la enfermedad gálica que hizo de mis partes pudendas, con perdón, un foco de podredumbre [...] ¿Dónde está la estampita de la dulce y pura Melibea? Rota en mil pedazos y manchada de mil porquerías; usada y vieja (Sastre 1990: 186-187).

Il suggerimento di Sempronio di ricorrere alla mezzana porta nuovamente Calixto a riflettere sul parallelismo tra la sua storia e quella dell'opera che ben conosce («Entonces le ha llegado su turno a Celestina» Sastre 1990: 210) e a temere che il tragico destino degli eroi letterari possa ripetersi:

- CALIXTO. ¿Y yo? ¿Qué va a ser de mí? ¿He de llegar a las supremas delicias de aquel huerto? Pero también, ¿he de morir de tan terrible manera? ¿Estrellado en el suelo? ¿Hay alguna torre en el convento para la muerte de mi amor? ¿Habrà, pues, una vez más, suicidio de Melibea? ¿Y quién será Pleberio en esta historia para llorar? ¿Qué trato es el vuestro con esa Celestina? ¿Y qué? ¿Le pediréis vuestra parte? ¿Y qué? ¿Acabaréis por degollarla? (Sastre 1990: 210).

La possibilità che si verifichi tale fatalità è negata da Sempromio; l'amico fa infatti notare a Calixto che non solo la "sua" Celestina si discosta dalla precedente per l'origine gitana, ma anche che Parmeno è già morto ed in modo diverso da come avviene nella *tragicomedia*.

Il costante riferimento alla Celestina di Rojas, questo gioco teatrale di avvicinamento e allontanamento tra la realtà dei personaggi attuali e la loro immagine letteraria, crea un'ambiguità tale da spingerli a considerare le loro vite insignificanti, fino a farli dubitare della loro stessa esistenza:

MELIBEA. Calixto y Melibea... y Celestina y... ese mundo fantástico, y también nosotros... otro mundo fantástico... o real, qué más da... pero tan fugitivo que... cuando de nosotros no quede ninguna huella... sea como sea nuestra historia... parecida o no a la escrita... será aquella, la escrita, la que permanecerá en la memoria de las gentes. Y entonces será como si tú y yo y esa gitana Celestina no hubiéramos existido nunca. Y aquello que no ha ocurrido nunca es lo que seguirá sucediendo siempre: una vieja degollada, una dulce muchacha arrojándose desde una torre porque cierto muchacho, que un día entró en su casa persiguiendo un halcón, ha muerto estúpidamente cuando todo lo deseaba menos morir... (Sastre 1990: 257-258)

Alla fine sarà proprio Calixto, colui che per primo si era reso conto della tragica ironia delle loro sorti, ad opporsi a questo gioco, nella speranza di una vita semplice e serena accanto alla sua amata: «Rompamos, oh Melibea, ese libro del que hablamos [...] en la primera escena» (Sastre 1990: 258). L'illusione di poter vivere in un sogno dal quale non ci si vuole risvegliare dura solo pochi istanti che, però, rappresentano l'unico momento di felicità per i due poveri amanti.

Al conflitto letterario che nasce dal confronto con l'originale, se ne aggiunge uno più propriamente teatrale in cui si trovano immersi i protagonisti della *Tragedia fantástica*. Sin dall'ambientazione, «*Estamos – es un decir – en la Salamanca del siglo XVI*» (Sastre 1990: 177), si rende esplicita la convenzione teatrale che viene poi rafforzata dal dubbio, più volte manifestato dai perso-

naggi, di fare parte di una messa in scena. «Yo empiezo a sentirme, entre esas bóvedas, tal que si fuera un personaje de tragedia» (Sastre 1990: 181) dice Calixto al suo ingresso nel convento, e più avanti Melibea, di fronte alla dichiarazione d'amore che riceve dal frate, commenta: «¿Qué ridículo teatro es éste? No hay por donde cogerlo. ¡Tragedia de risa!» (Sastre 1990: 187).

Nel corso dell'opera i personaggi si muovono costantemente tra i due piani, quello della realtà e quello della finzione teatrale, una situazione che giunge al colmo del paradosso nell'ultimo incontro tra i due protagonisti nel *cuadro VII*. In qualsiasi dramma che si rispetti, questa dovrebbe essere la scena madre, il culmine della tragedia. Qui Calixto rivela, tuttavia, la sua totale inadeguatezza per un momento tanto importante: «Si esto fuera un teatro, ésta debería que ser la escena. ¡Todo estaría preparado para esta escena! Pero a mí, al llegar aquí, no se me ocurre nada» (Sastre 1990: 253). Tutto ciò che riesce a fare è ricorrere a un cliché teatrale, la classica scena della dichiarazione d'amore che ricorda quella tra Don Juan e Doña Inés nel *Don Juan Tenorio*, tanto banale da provocare la ripulsa di Melibea: «¡Oh no, hasta ahí podíamos llegar! La escena del sofá, eso sí que no! Es demasiado ridículo. Intenta otra cosa por lo menos» (Sastre 1990: 254). Ed è di nuovo la donna, ben più disincantata dell'ingenuo Calixto, che sottolinea quanto sia ridicola la situazione che stanno rappresentando:

MELIBEA. Estamos viviendo, digo, una situación falsa... imposible... que ya dura demasiado. ¡En cualquier teatro decente ya nos habrían tirado un montón de tomates y de huevos podridos! ¡Y ese olor fétido nos devolvería a la realidad de la vida! (Sastre 1990: 258).

Davanti all'incapacità di inscenare adeguatamente un momento tipico del dramma, i due protagonisti-attori devono accontentarsi di un finale che, per lo meno, soddisfi entrambi:

MELIBEA. ¿Te ha gustado así?  
 CALIXTO. (No sabe de qué va.) ¿El qué?  
 MELIBEA. La escena.  
 CALIXTO. ¿La escena? Déjala como ha quedado ahora. No la toquemos más, por Dios.  
 (Con miedo.)  
 MELIBEA. Está bien, está bien... Terminala besándome  
 (Sastre 1990: 259).

Questi elementi, apparentemente incongruenti, servono nell'opera di Sastre a rompere le tradizionali convenzioni del dramma e, di conseguenza, anche l'illusione teatrale; allo stesso effetto contribuiscono, inoltre, l'attenzione che, in alcune occasioni, mostrano i personaggi per la presenza degli spettatori o la «evasión» di un attore dalla parte assegnata per porre in discussione ciò che sta rappresentando (Paulino 1999: 163). Ciò è particolarmente evidente nell'ultimo intervento di Sempronio quando, al constatare che tutti i personaggi sono ormai morti e che «Aquí fenece hasta el Apuntador» (Sastre 1990: 265), si rivolge direttamente al suo Creatore per domandargli il perché della sua esistenza:

SEMPRONIO. ¿Qué pinto yo aquí? (*Mira al cielo. Grita:*) ¡Eh, tú, Autor! ¿Qué pinto yo todavía aquí? (*Escucha el silencio.*) Nada, el tío ni contesta, como siempre... Apuesto que el buen hombre es sordo-mudo – y ciego y cretino – y... (Sastre 1990: 265).

Con queste parole Sempronio rivela la consapevolezza di essere solo un personaggio teatrale nelle mani di un Autore, di un'entità superiore che controlla la sua vita. Così, di fronte all'indifferenza del drammaturgo e all'insostenibilità della situazione, non trova altro rimedio che suicidarsi; un suicidio che, da buon attore, dedica al suo pubblico:

(*Se sube a la banqueta. Saluda hacia la sala como hacen los toreros cuando brindan un toro al público. Gira sobre sus talones con el sombrero en la mano.*) ¡Va por ustedes!  
(*Tira el sombrero con un gesto castizo [...]* Se cuelga por fin, saltando de la banqueta [...]) (Sastre 1990: 266).

Alfonso Sastre fa della *Celestina* una *tragedia compleja*, applicando al modello tutti i meccanismi teatrali che configurano questo suo stile drammatico e che l'autore sente ormai indispensabile per trasmettere la sua concezione del mondo. In un certo senso attualizza il classico, che viene così a riflettere quella degradazione che Sastre percepisce nel contesto in cui l'opera viene prodotta. Tuttavia, tutto ciò che rende la *Tragedia fantástica* «otra» *Celestina*, che la discosta dal suo modello, è pienamente comprensibile solo grazie alla conoscenza del modello stesso.

Come sottolinea Juan Villegas l'ironia, la comicità dell'opera di Sastre, il suo essere *tragedia compleja* appunto, dipendono dal tipo di lettore o spettatore che ne fruisce. L'efficacia del testo si manifesta, infatti, solo se il lettore maneggia continuamente il referente letterario e il modo in cui «su transformación sirve de instrumento para visualizar o conformar la imagen del mundo implícito» (Villegas 1993: 268). Senza il riferimento alla *tragicomedia* di Rojas non sarebbe possibile apprezzare il grottesco che scaturisce dalla caratterizzazione dei protagonisti se confrontati con i loro corrispettivi originali, l'ironia che nasce dalla riproposizione delle citazioni tratte direttamente dalla *Celestina* e che i nuovi personaggi recitano in contesti differenti, nonché la loro consapevolezza di essere allo stesso tempo reali, ma anche parte di una finzione letteraria e di una rappresentazione teatrale.

In questo modo, la "frontiera" che Sastre ha voluto creare tra le due opere, dichiarando di volere fare della *Celestina* «otra cosa, otra obra», viene meno, poiché la "otra" *Celestina* del nostro autore si rivela, in realtà, profondamente legata e dipendente dal suo modello.

### Bibliografia citata

- Caudet, Francisco (1982), "Alfonso Sastre" e "Conversación con Alfonso Sastre", *Primer Acto*, 192: 46-62.
- Henríquez-Sanguinetti, Carolina, (1993), "La funcionalidad del grotesco en *La Celestina* y *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre", in de Paco, Mariano, ed., *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia: 269-274.
- Johnson, Anita (1999), "El mito en el teatro último de Alfonso Sastre: Metateatro, intertextualidad y parodia", in Halsey, Martha T., P. Zatlin, eds., *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*, State College. The Pennsylvania State University, Estreno: 259-263.
- Johnson, Anita (2005), "La recreación del mito en el teatro de Alfonso Sastre: inversión e intertextualidad en *El viaje infinito de Sancho Panza*", in Vilches de Frutos, M. Francisca, ed., *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*, Foro Hispanico, 27, Amsterdam, Rodopi: 65-72.

- Monti, Silvia (2002), "Il personaggio di Celestina in due drammi contemporanei", *Quaderni di Lingue e Letterature*, Università di Verona, 27: 119-136
- Paco, Mariano de (1992), "La inversión de un mito literario", *Primer Acto*, 242: 56-59.
- Paulino, José (1999) "Acción, tiempo y espacio en el teatro de Alfonso Sastre", in Ascunce Arrieta, José Ángel, ed., *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia, Hiru: 157-193.
- Sastre, Alfonso (1990), *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, ed. Mariano de Paco, Madrid, Cátedra.
- Vilches de Frutos, María Francisca (1983), "Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la posguerra española", *Segismundo*, 37-38: 183-209.
- Villegas, Juan (1991), "Humor, sexualidad y desengaño en la *Celestina* de Alfonso Sastre", *Anthropos*, 126: 57-59.
- Villegas, Juan (1993), "*La Celestina* de Alfonso Sastre: Niveles de intertextualidad y lector potencial", in de Paco, Mariano, ed., *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia: 265-268.

## Miguel Mihura en el umbral del nuevo humorismo

José Manuel Alonso Feito  
(Università degli Studi del Salento)

Miguel Mihura (1905-1977) inició su carrera literaria colaborando en algunas revistas: a partir de 1925 forma parte de la redacción de las llamadas revistas galantes (*Muchas gracias*, *Flirt*, *Cosquillas* y *Varieté*) y del semanario satírico *Buen Humor*<sup>1</sup>. En 1927 empieza a trabajar para *Gutiérrez*, semanario dirigido por el caricaturista K-Hito que se mantuvo a la venta, con buena acogida del público (llegó a tirar en su mejor época 20.000 ejemplares) hasta 1934 (De la Flor 1990: 35). La experiencia en *Gutiérrez* será fundamental en la formación de nuestro autor: «Yo me hice en *Gutiérrez* como escritor y como dibujante», declara (Mihura 2004: 1302). De ahí que sea importante prestar un poco de atención a este periodo de la producción de Mihura (nos centraremos en sus colaboraciones periodísticas entre 1927 y 1932), un periodo «poco estudiado y peor valorado» (Mihura 2006: 42) y cuyo estudio es indispensable para entender el desarrollo posterior de la obra del escritor madrileño. A través del análisis de algunas de sus colaboraciones periodísticas de estos años intentaremos entresacar los elementos de eso que se suele identificar con la etiqueta de ‘Humor Nuevo’ para intentar ver en ellas de qué manera y con qué recursos Mihura nos presenta un nuevo modo de concebir la comicidad y el humorismo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Buen Humor* es considerada la primera revista en la que verdaderamente empieza a surgir el llamado nuevo humorismo. En sus páginas desaparecen las alusiones personales y toma protagonismo lo absurdo y lo imprevisto de la existencia (De la Flor 1990: 34). Contó desde su fundación con colaboradores que después alcanzarían gran prestigio en la literatura humorística española: José López Rubio, Jardiel Poncela, Ramón Gómez de la Serna o Antonio Robles, entre otros.

<sup>2</sup> El apelativo ‘humor nuevo’ lo utiliza Miguel Mihura en el título de la historieta cómica “Elsa López. La rubia y fatal alambrista” aparecida en la revista *Gutiérrez* el 3 de marzo de 1928. Bajo el mismo marbete aparecen algunos textos anteriores de Antonio de Lara, ‘Tono’, por ejemplo “El hombre que hablaba solo”, publicado en *Gutiérrez* el 21 de enero de 1928.

## 1. Nuevos ámbitos de realidad

Koestler nos dice en su obra *El acto de creación*:

Lo cómico es una actividad combinatoria que contacta zonas de conocimientos y experiencias previamente separadas, juega a ensayar híbridos, a explorar fronteras, a hacer entrar en colisión dos universos para ver qué ocurre (Koestler 2002: 191).

Según este autor, un hecho se convierte en cómico por su asociación a dos marcos de referencia cognitivamente incompatibles; la estructura intelectual del humor es, por tanto, bisociativa. El mismo autor nos explica que el científico busca combinaciones verdaderas a través de fórmulas o de conceptos; el artista combinaciones estéticamente bellas o interesantes; el cómico o humorista, sin embargo, no necesita combinaciones perfectas, bellas o válidas. El científico puede afirmar que la tierra es redonda; el humorista, sin embargo, puede afirmar sin miedo a equivocarse que la tierra es cuadrada, que está dividida en veinte partes y que a veces se hincha y a veces se desinfla. Acercarse a Mihura supone entrar en un mundo de combinaciones inesperadas y, al mismo tiempo ‘lógicas’, una lógica basada en el choque de códigos aparentemente incompatibles.

No sabemos si Koestler leyó a Miguel Mihura, pero sí sabemos que Mihura ensayó híbridos, exploró fronteras y logró mostrarnos un mundo basado en la asociación y mezcla de códigos y contextos aparentemente excluyentes entre sí, ya desde sus primeros escritos. En ellos encontramos sus iniciales intentos literarios que le llevarán a la creación de un nuevo tipo de humor, y que le servirán para ensayar fórmulas que conformarán un estilo propio. Un estilo en el que el humor o la comicidad no son meros recursos ocasionales que utilizamos para provocar la risa o la sonrisa del lector o del espectador, sino una actitud vital, una posición ante la vida, una manera nueva de encarar la existencia, siempre desde una perspectiva insólita.

La idea de estructura bisociativa o de unión de mundos o referentes excluyentes entre sí la encontramos en bastantes historietas de nuestro autor. Veamos algunos ejemplos.



En el cuento titulado *La vida de los animales contada por ellos mismos: el león*<sup>3</sup>, Mihura utiliza el recurso de la inversión de lo que nos dicta la experiencia a través de la fusión, trastocando sus roles habituales, del mundo animal y el mundo humano. Así encontramos que el narrador de la historia es un león con nombre y apellido –Jerónimo de la Morena– que, desde el zoológico en el que está internado nos cuenta su triste historia:

Pues bien, hijos. Os voy a contar lo más interesante de mi existencia. [...] Yo estaba tumbado bajo un cerezo en flor, en compañía de ochocientos bravos leones más, y nos entreteníamos en deshojar margaritas blancas y en recitar estos hermosos versos de Shaw.

La manada de leones de la que forma parte confunde a un malvado domador, causante más tarde del cautiverio de nuestro protagonista, primero con un oso y después con un farmacéutico; hasta que se percata de que es un hombre porque tiene ‘cara de animal’. Este hombre captura a unos cuantos leones y se los lleva a trabajar al circo. Como se puede observar en el siguiente fragmento la sensibilidad del león protagonista choca con las acciones del domador produciendo un efecto de inversión de papeles de tal modo que el león llega a la conclusión de que el hombre es el peor enemigo de los animales:

El hombre nos metió en una jaula y nos tenía allí siempre como si fuésemos uno de esos gorriones a los que no se les puede dejar sueltos por casa porque todo los destrozan. Y además se empeñó en domesticarnos. Quería a todo trance que nos subiésemos en un tonel y que luego diésemos un saltito y pasásemos por un aro. Y si nos negábamos nos daba pellizcos en la barriga y nos llamaba tontos. Era tan malo, además, que nos metía su cabeza dentro de nuestra boca y la tenía allí un ratito. Nosotros pasábamos un miedo terrible porque temíamos que nos diese un bocado y nos hiciese daño.

Podemos notar en esta historia que el punto de vista del animal hace que el mundo humano cambie completamente su papel, estableciéndose así nuevas marcas de referencia que nos llevan al choque entre dos mundos y dos puntos de vista –el del león-narrador y el del lector–, lo que provoca primero nuestra sorpresa y después nuestra risa:

---

<sup>3</sup> Gutiérrez, Año II, N. 81, 15 de diciembre de 1928.

Otros hombres me cogieron y me trajeron a un jardín donde hay muchos animales de distintas especies. Aquí, aunque también metido dentro de una jaula, lo paso más entretenido. Todos los días, para que me distraiga, hacen pasar ante mí a muchos hombres y muchas mujeres, muy graciosos, con cara de idiotas.

En la pieza teatral *La guerra*<sup>4</sup> el madrileño establece un juego basado en la presentación de un acontecimiento poco habitual como una guerra como si fuera un hecho cotidiano. Entran en colisión, así, dos puntos de vista, dos mundos posibles: el esperable por parte del lector que considera la guerra como algo terrible y sabe que ciertas cosas no son para bromas; y el del narrador y los protagonistas que presentan la guerra como un juego de niños<sup>5</sup>. Con la presentación de las aventuras del personaje principal se nos muestra la guerra como algo absurdo y grotesco y, lo que es más importante, el efecto deshumanizador de la pieza está a la vista de todos:

LILIÁN.- (*sentada en una silla y poniéndole redonda la cabeza a un niño que acaba de nacer y que es un rollo de manteca amasado con leche y rosas*) ¡Qué feliz soy! Esta mañana me he casado con René y ya Dios [...] nos ha concedido un hijo para cuando mi marido se vaya a la guerra poderme despedir de él teniendo en mis brazos un rollo de manteca amasado con leche y rosas. [...] Ahora le voy a pedir otro a Dios. [...] Ya tengo dos y solamente son las diez de la mañana. Nuestra felicidad no puede ser más completa. Voy a ver si para cuando venga mi marido he logrado reunir catorce o quince, sin que se me muera ninguno, y entonces nuestra despedida será la más emocionante [...]

RENÉ.- (*Entrando tristemente*) Amada mía, hoy no puedo venir a comer porque, como somos tan felices, me tengo que ir a la guerra con unos amigos.[...]

<sup>4</sup> Gutiérrez, Año III, N. 99, 27 de abril de 1929.

<sup>5</sup> Julián Moreiro nos habla de la tendencia en nuestro autor a hacer que los adultos actúen con la idea del mundo que tienen los niños (Moreiro 2004: 104). Efectivamente, en muchos cuentos de este primer Mihura funciona este recurso que seguirá siendo muy efectivo en su teatro: baste pensar en las actitudes de Dionisio y Paula en *Tres sombreros de copa* (Mihura 1989: 106). Es pertinente, además, la observación de Ortega y Gasset, que nos señala que «todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere ciertas dosis de grandeza, cuando se le interpreta como ensayo para crear puerilidad en un mundo viejo» (Ortega 2007: 51).

LILIÁN.- ¿Iréis en tranvía?

RENÉ.- No. No hay combinación. Tomaremos un coche. ¿Has logrado reunir algunos rollos de manteca amasados con leche y rosas para despedirme?

LILIÁN.- Sí, aquí tengo 45. ¿Te gustan?

En este fragmento podemos observar que Mihura va más allá de lo jerárquica y lógicamente establecido presentándonos un mundo nuevo, irreal en el que por ejemplo los niños (que no son niños sino «rollos de manteca amasados con leche y rosas») nacen por arte de magia, pero al mismo tiempo situado dentro de un contexto ‘real’ y, por consiguiente, posible. Conviven, por tanto, en este cuento dos posibles puntos de vista: lo que nosotros, los lectores, esperamos (lo lógico), y lo que el autor nos cuenta (lo irreal, pero al mismo tiempo posible). De tal manera que Mihura supera lo inesperado, ya que desde el principio del relato las acciones de los personajes obedecen a una lógica o código de conducta diferente. En cualquier caso, un mundo deformado, paradójico, pero siempre metáfora del real: un mundo fantástico lleno de cosas irreales remedo del que nos rodea.

Tras la conversación citada, René «con muchos amigos» se va a la guerra y las mujeres los despiden con pañuelos, después de lo cual, y dado que ya no son necesarios «tiran al tejado los niños». En la estampa segunda se nos presenta la guerra propiamente dicha. En ella sólo han quedado en pie para luchar René y Óscar que, al no tener fuerzas para seguir combatiendo se dedican a insultarse mutuamente. A través de su conversación, Mihura nos comunica su peculiar visión de la guerra<sup>6</sup>:

RENÉ.- ¡Majadero! Al principio, cuando vinimos, no resultaba bien la guerra. Como nunca habíamos estado nos daba mucha lástima de todo y cada vez que matábamos a uno pues pedíamos un coche de muerto por teléfono y lo enterrábamos en el cementerio más cercano. Y todos íbamos al entierro. Esto nos hacía perder mucho tiempo, pues había días que

---

<sup>6</sup> Durante la guerra civil española Mihura dirigió la revista humorística *La ametralladora* (1937-1939), editada en la zona nacional. Aun tratándose de una publicación con claros ribetes políticos y partidistas, nuestro autor siguió introduciendo el humor y el juego en el territorio de la tragedia, en este caso real. En un famoso chiste gráfico una mujer regaña a su marido diciéndole: «Ya te he dicho que no quiero que vayas a la guerra. Luego vuelves con el traje lleno de manchas» (*La ametralladora*, 16 de mayo de 1937, año I, N. 18)

teníamos que ir al entierro de mil quinientos individuos y escribir a la familia de los muertos diciéndoles lo que había ocurrido y que perdonasen... [...]

Y entonces ya seguimos matándonos horriblemente... ¡Qué espanto! ¡Qué guerra más cruel y sanguinaria!... Hasta que todos fueron cayendo muertos, y solamente quedamos cuatro al lado de esta rayita y cuatro al otro lado...

ÓSCAR.- ¡Es verdad! De vernos todos los días nos hicimos muy amigos, y ya nos dábamos facilidades para la lucha. Sólo peleábamos por la tarde, de cuatro a siete y media, y algunas veces mandábamos recado con un niño de los que habían sobrado de las despedidas diciendo que no podíamos venir porque estábamos con jaqueca de sol.

En este pasaje hay varios elementos que nos parecen interesantes. Hemos hablado de estructuras bisociativas y de mezcla y fusión de mundos reales y lógicos y de mundos irreales, pero posibles. En este caso, Mihura, por un lado, presenta la guerra desde el punto de vista de los protagonistas particulares que sienten la muerte de los enemigos; que organizan su entierro, al que acuden todos juntos; que se hacen amigos; que luchan sólo de cuatro a siete, etc. Por otro lado, entendemos que existe la guerra real en que la gente muere y que, en palabras de René, es un espanto, es cruel y sanguinaria... Es verdad que, al final, difícilmente podemos establecer un contraste o yuxtaposición entre una visión y otra, entre esas dos esferas de apreciación. Aunque el autor pase de un plano a otro (lógico e ilógico) de forma casi natural, logra que nos quedemos con el ámbito puramente absurdo y grotesco de la misma guerra. Es decir, en este caso, como en otros que veremos más adelante, encontramos una connotación de la realidad que está fuera de los presupuestos y hábitos corrientes o lógicos. Se trata de una realidad con normas, distribución de roles y coordenadas espacio-temporales propias. Se podría decir que estamos ante lo que Berger llama un «desgarrón en el tejido de la realidad» (Berger 1998: 50).

## 2. Contra tópicos y cursilerías

Las revistas le dieron a Mihura la posibilidad de entrar en complicidad con un público que lo entendía y sus primeros escritos de juventud le sirvieron también para saber que podía existir un nuevo modo de afrontar el humor. Allí se lanzó Mihura con la íntima percepción de que era posible abrir nuevos caminos en el lenguaje

humorístico capaces de mostrar los defectos de la burguesía anquilosada y paquidérmica de los años veinte. Aunque él lo negara, su objetivo era, en el fondo, cambiar un poco la sociedad de su época, esa sociedad sentimentalista (que no sentimental) y cursi; estúpida y convencional: «siempre estoy en la oposición. Sobre todo de la tontería, de la frase hecha, del tópico. De lo convencional. De lo estúpido» (Mihura 1962: 1325). Todos los cuentos, artículos o comedias breves de nuestro autor en este periodo son burlas o parodias que, sustentándose en el ingenio, en la trasgresión o en la intransigencia ante tópicos y solemnidades, nos presentan una perspectiva insólita de la realidad. La crítica a una determinada burguesía, a determinados tópicos o comportamientos ridículos en la mayor parte de sus cuentos es evidente.

Lo interesante es que tal crítica nunca se realiza a través de la sátira<sup>7</sup>. La sátira opone a las contradicciones del mundo un ideal, un ‘deber ser’. Este deber ser, siendo una construcción simbólica, aunque sea humorísticamente, delimita como verdadero un conjunto de prescripciones éticas y propone como correctas, buenas o justas las prácticas correspondientes. Así se arroga la intención de dirigir las acciones de los individuos y, de alguna manera, termina por tener solamente un valor coyuntural circunscrito a una determinada época y a una determinada situación. Siendo nuestro autor consciente de la relatividad de las cosas, se limita a la crítica de lo que él considera definitivo. Sus propias palabras lo confirman:

El humor verdadero no se propone enseñar o corregir porque no es esta su misión [...] El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta por donde cojean las cosas; comprender que todo tiene su revés, que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pedantería. (Mihura 1962: 1312)

Esto nos conduce a la conclusión de que el humorismo para nuestro autor no puede en ningún caso teñirse de moralismo, no puede criticar o juzgar cuestiones coyunturales, no ha de presentar soluciones a los problemas ni códigos de comportamiento en determinadas circunstancias; ha de limitarse como mucho a abrir

---

<sup>7</sup> Tanto Mihura como sus compañeros de generación tenían una posición ante la realidad más estética que ética (De la Flor 1990: 27 y 31). He aquí uno de los elementos de originalidad del humor nuevo: rechaza la sátira, base de toda la literatura cómica de finales del XIX y principios del XX.

nuevas perspectivas al lector, a presentar un nuevo modo de mirar la realidad a través de la aplicación, de una lógica ajena a la experiencia que echa por tierra tanto las expectativas como las certezas (Moreiro 2004: 90). En los textos del autor madrileño no encontraremos jamás un afán trascendente, pero sí el deseo de derribar, como decíamos, lugares comunes que consideraba odiosos y poco edificantes. Veamos algunos ejemplos.

En el cuento *El mar*<sup>8</sup>, escrito en 1927, cuando Mihura tenía 22 años, encontramos ya la burla de los tópicos, de la cursilería del lenguaje y de algunos comportamientos presuntamente románticos. La pieza, narrada en primera persona, nos cuenta la historia de una novia que al principio parece suficientemente sensata, pero que cambia de repente convirtiéndose en una cursi insoportable al ver un par de veces una puesta de sol (el colmo del romanticismo). Al novio, voz narrante, no le queda más remedio que asesinarla empujándola al mar: «las puestas de sol en el mar son las que tienen la culpa de que cometiese un repugnante asesinato». En este cuento se pone en solfa el romanticismo cursi basado en lo que nos dicta la tradición, un lugar común típico de una determinada literatura sentimental decimonónica:

— Mira, mi vida. ¿No te gustaría a ti, que ahora que estamos en esta roca y el sol se oculta en el horizonte, subiese la marea y el agua nos fuese cubriendo [...], y nos ahogásemos los dos juntitos para no separarnos más? [...] Y claro. Era lo indicado. Primero la miré con lástima. Pero después, la di un empujón y la tiré al agua.

La actitud del narrador representa, sin duda, la rebelión del joven Mihura, dispuesto ya desde sus primeros pasos en la literatura a luchar contra tópicos que consideraba estúpidos y completamente inútiles.

No faltan tampoco en los textos periodísticos de nuestro autor los ataques a los tópicos regionales o nacionales, a los ‘folclorismos’ exagerados, a lo castizo. En *Las más bellas historias de amor y de dolor. Paco y Nati*<sup>9</sup>, historia ambientada en Madrid, Mihura nos muestra cómo la literatura castiza y popular ha conseguido fosilizar los comportamientos de las personas hasta hacer que éstas se conviertan en meros actores o imitadores mecanizados de determinadas falsas representaciones.

---

<sup>8</sup> Gutiérrez, Año I, N. 16, 17 de septiembre de 1927.

<sup>9</sup> Gutiérrez, Año II, N. 78, 24 de noviembre de 1928.

- NATI. - (*columpiándose en una longaniza y comiendo callos*) Yo soy Nati, la castiza pantalonera, que ha nacido en la calle del Tribulete, número diecisiete, y uso zapatos de tafilete. Amos'anda. Amo a Francisco y Francisco me ama. Amos'anda. Pero cuando él me dice sentidas palabras de amor, yo, en vez de contestarle formalmente, no tengo más remedio que responderle con una chulería, pues para eso he nacido en la calle del Tribulete, número diecisiete, y soy pantalonera. Amos'anda. Este caso nuestro es uno de los más bellos de amor y de dolor. [...]
- PACO.- (*peinándose con un martillo*) Yo soy Francisco, el honrado electricista. Nos h'amolao. Quiero a Nati con locura; pero siempre que la digo sentidas frases de amor me contesta con una chulería, pues la pobre es de Madrid y no tiene más remedio. Nos h'amolao. ¡Así llevo cinco años! ¡Es tremendo! En fin. Voy a exponerla mi amor nuevamente, como [...] cada vez que se celebra el bautizo del hijo de la señá Encarna.

La mecanización aludida es patente en este fragmento a través de la repetición de frases estereotipadas que forman parte de la tradición o del lugar común. Además, determinados comportamientos o actitudes vitales obedecen a mecanismos repetitivos: ser chulo porque uno es de Madrid o repetir hasta la saciedad las mismas frases de amor. Por otro lado, la misma actitud de los personajes y sus movimientos nos dan la idea de muñequización de tales personajes que se convierten en marionetas en manos del autor.

### 3. La ruptura con la lógica

Miguel Mihura encontró en el humor el mejor modo, como estamos viendo, para adentrarse en nuevos caminos estéticos, para romper clichés, para derribar tópicos y para explorar fronteras. El humor le permitió también recrear la realidad enfocando las cosas desde una perspectiva diferente al abandonar objetivismos, silogismos y deducciones para, sentado en la atalaya de su ingenio, romper con la identificación causa-efecto propia del realismo y para decirnos que  $A+B$  no necesariamente tiene que ser  $C$ , sino que puede ser  $Z$  o  $X$  o  $H$  o nada. Porque ya desde sus primeros escritos, si como lectores esperamos el efecto lógico de una causa, Mihura nos presentará otro efecto, un efecto inesperado, mas no por ello

menos posible. Y no menos posible porque parte de una causa que compartimos, o que el autor nos ha enseñado a compartir. Ya Bergson nos dice que cuando de cierta causa se deriva cierto efecto cómico, éste nos parece más cómico cuanto más natural juzgamos la causa que lo determina (Bergson 2008: 18). Veamos algunos ejemplos:

El cuento *Las profesiones y sus dramas. Tarde de sangre*<sup>10</sup> empieza de esta manera:

Como su padre tenía una barbería en Sevilla, Currito no tuvo más remedio que dedicarse a torero. Si se hubiera dedicado a vendedor de alfombras turcas, todo el barrio lo hubiese despreciado cruelmente. La vida es así de triste y emocionante.

Este incipit, además de presentar una visión ridícula del determinismo positivista, se articula en la presentación de una causa, de la que se desprende un efecto inesperado (no hay una relación lógica entre la barbería en Sevilla y el hecho de ser torero); pero lo más curioso es que tras esta subordinación causal aparece una explicación fuera de toda lógica (si se hubiera dedicado a otra cosa, habría sido el hazmerreír de la ciudad), y como si no fuera suficiente, el párrafo termina con una explicación irónica final que busca la complicidad del lector. En este mismo cuento encontramos otros ejemplos de efectos inesperados que provocan, como mínimo, la sorpresa en el lector. Así, mientras Currito está afrontando al toro (un toro, por otra parte, sentimental) delante de su amada, la cancionista, el público teme que el torero reciba una cornada porque «siempre que el torero famoso brinda a la cancionista frívola que él ama, el toro le da una cornada en el vientre que lo monda». La respuesta de los espectadores es la siguiente: «Sí, sí, le va a matar.» La respuesta del narrador es: «y todos estaban muy contentos. El presidente telefoneó a su mujer y sus niños para que viniesen en seguida y no se lo perdieran». En fin, el efecto inesperado, cruel, casi rayano en el humor negro.

En *Un amor imposible*<sup>11</sup> se presenta una situación completamente absurda que tendrá consecuencias lógicas dentro de la ilogicidad del relato. Se trata de la historia de dos novios. En un momento determinado empieza entre ellos el tradicional intercambio de regalos. Tal intercambio se prolonga durante años de tal manera

<sup>10</sup> Gutiérrez, Año II, N. 42, 17 de marzo de 1928.

<sup>11</sup> Gutiérrez, Año II, N. 47, 21 de abril de 1928.



que, habiendo intercambiado los novios todos los objetos posibles e imaginables de sus respectivas casas, sólo les queda volver a hacerlo al contrario. Cuando terminan de hacerlo, es decir, cuando las cosas vuelven a estar como al principio, el efecto ‘lógico’ es casarse y así lo hacen («En cuanto hicieran esta operación tres veces más, se casarían, como es costumbre en las provincias españolas»). Además de la crítica que subyace en todo el cuento a la institución del matrimonio, lo que nos interesa en este momento es que lo que marca hiperbólicamente la tradición es el efecto necesario e indiscutible y, además, los novios tendrán que atenerse a las consecuencias y prepararse para el efecto programado tradicionalmente, el efecto de los amores imposibles:

Cuando los infelices enamorados quemaron las cartas, los pañuelos, los guantes, el perchero, el termosifón y la alfombra, es decir, todos sus recuerdos, ella sacó un revólver y dijo que había llegado la hora de morir.

— ¿De qué forma nos matamos? —preguntó él.

— Primero me mataré yo, y luego yo te mato a ti.

— No tendrías valor, Eulalia. Es preferible que yo te mate a ti y luego tú me matas a mí.

Y así lo hicieron. Él le pegó un tiro que la deshizo. Cuando la hubo despenado le dijo:

— Ahora mátame tú a mí.

Pero como ella estaba muerta, no respondió. [...] Entonces él se fue al Casino y se tomó un vermouth con anchoas.

A veces, la distorsión lingüística a nivel semántico, es decir, la alteración de la lógica establecida, alcanza un grado tal que llega a la desintegración del mismo lenguaje provocando una especie de anti-comunicación. Esto puede ser observado en algunos diálogos de estos cuentos, por ejemplo, en *Usted lo que debía hacer es no montarse más en esa bicicleta tan antipática*<sup>12</sup> encontramos el siguiente delirante fragmento en el que la lógica del lenguaje se altera de tal modo que llega casi a desaparecer:

— No se ponga usted así, caramba. ¿Es que acaso la gallina era hija suya?

Y efectivamente, resultaba que la gallina era la hija de la mujer [...].

Resultaba que era hija suya y muy suya... [...]

— ¿Y la quería usted mucho, pobre madre? —añadía después.

<sup>12</sup> Gutiérrez, Año IV, N. 183, 13 de noviembre de 1930.

— Sí, señorito [...]. Era la única gallina que he tenido. Los demás son todos niños de esos corrientes. De esos enfermitos...  
 — Pero ¿niños españoles o extranjeros? —preguntaba.  
 — Eso no lo sé. Sé únicamente que eran niños porque todos tenían barbas blancas...

Hay casos en los que encontramos asociaciones de ideas totalmente libres y espontáneas propias del Surrealismo donde ciertos razonamientos chocan, por su simpleza y arbitrariedad, con la lógica de la experiencia. Es el caso del cuento *El cielo*<sup>13</sup> donde el narrador nos dice:

Aquel señor era de Nueva York, que es ese campo con muchas casas encima, en donde todos los señores son tan riquísimos que saben hablar hasta en inglés. Pero esto no sucede más que en Nueva York, porque hay mucho lujo y mucho vicio. En cambio, los señores de los pueblos de al lado de Nueva York, como son más pobres y no tienen dinero para aprender esas tonterías, hablan como usted y como yo [...]. Hablan, sencillamente, como en todos los pueblos del mundo, que es tan fácil<sup>14</sup>.

Se podría decir, a la luz de los casos anteriormente analizados, que la primera parte de los mensajes orientan las posibilidades de selección, de tal modo que el receptor-lector, a quien se presupone cierta racionalidad discursiva, podría aventurarse a anticipar el final del razonamiento guiándose por la lógica del código lingüístico, por un proceso argumentativo serio y coherente, pero, como hemos visto, el efecto humorístico irrumpe inesperadamente como una infracción a los principios de la lógica.

A través de esta falta de identificación entre causa y efecto rompe también Mihura con la modalidad aristotélica de la comicidad basada en la mimesis. Podríamos hablar de una suplantación de la realidad observable por otra distinta (Moreiro 1994: 42). No se trata, por tanto, de imitar la realidad para degradarla, sino de situarnos en un ámbito de realidad nuevo: los animales hablan, una vaca vive una historia de amor con un médico, una pareja española que vive en Albacete puede tener hijos noruegos, y puede tener ocho hijos en una tarde, un individuo compra el cielo para construir una ciudad llena de rascacielos... Nos sitúa nuestro autor, en definitiva,

<sup>13</sup> *Gutiérrez*, Año VI, N. 268, 10 de septiembre de 1932.

<sup>14</sup> Véase la conversación entre Paula y Dionisio en *Tres sombreros de copa* (Mihura 1989: 119).

por fuera de la lógica, rompiendo así la identificación, base del realismo, entre objeto pensado y sujeto pensante: ya no estamos ante una descripción que parte de la realidad y, como mucho, la deforma a través de hipérboles o de degradaciones, sino que la hipérbole o la degradación están ya en el punto de partida.

Un ejemplo interesante lo podemos encontrar en el relato *El mar (cuentecito)*<sup>15</sup>. En él encontramos una ruptura absoluta con lo que nos impone la experiencia y el sentido común: se propone una inversión del orden natural de las cosas rompiendo con la lógica desde el principio a través de un mecanismo basado en la transgresión del orden lógico que nos conduce inevitablemente a la 'ilogicidad' y a una nueva perspectiva. Un problema imposible se nos presenta de tal modo que todo pasa a ser posible:

Cuando se dieron cuenta del olvido, todos lloraron como perros. El pueblo entero gimió desconsolado. Aquello era la ruina. Era el hambre. Era la muerte. No era para menos. Veréis lo que pasaba, niños míos.

Aquel pueblecito pesquero era un verdadero pueblecito pesquero. En él solamente vivían, con sus mujeres, rudos pescadores de cachimba y barba[...]. Miles de pescadores que solamente este oficio tenían: pescadores, marineros, gente de mar. En las tiendas del pueblo, como en todas las tiendas de los pueblos pesqueros, solamente vendían aparejos y redes y bidones de brea, y pies desnudos de pescadores, y palabrotas fuertes, envueltas, como bombones, en el papel de plata del aguardiente. Había también una preciosa playa, llena de brisa, con casetas de baño preparadas para los veraneantes alegres. También había cangrejos, y mojama, y bacalao [...]. Había, en fin, todo lo que hay en uno de esos pintorescos pueblecitos de pescadores. Lo único que no había era mar. Se les había olvidado ponerlo. En el lugar donde debía estar el mar, había una montaña con pinos y gente debajo comiendo tortilla[...]. No tenía mar aquel pueblo y el mar más próximo estaba a setecientos kilómetros de distancia. En Cádiz.

Lo paradójico, al final, es que cuando por fin logran tener mar – gracias a unos marineros fortachones que se lo han traído, estiéndolo, desde América–, terminan por asfaltarlo para evitar los peligros que acarrea. En fin, el absurdo en el absurdo: «Quedó un mar repugnante. Pero daba gusto pasear por él en carro».

Se rompen en este cuento las funciones habituales del mensaje humorístico: no hay una introducción basada en un orden normal (es todo anormal desde el principio); no aparece la llamada función

---

<sup>15</sup> *Gutiérrez*, Año III, N. 106, 15 de junio de 1929.

de armado que, habitualmente presenta un estímulo para la ruptura del orden (todo esta ‘desordenado’ desde el principio); no hay una disyunción, una incoherencia que sanar ya que todo es lógico, posible, normal<sup>16</sup>.

#### 4. El distanciamiento emotivo

Hay otro elemento interesante en la forma de afrontar la comicidad o el discurso humorístico en Mihura. Se trata del concepto de distancia entre el sujeto emisor del mensaje y el mensaje mismo. Es lo que Bergson llama distanciamiento. Según el filósofo francés es necesario alejarse emotivamente del objeto observado. Sólo mirando las cosas desde la distancia que produce la no participación emotiva podremos crear el efecto cómico, sólo nos hará reír aquello que no nos emocione (Bergson 2008: 13).

Miguel Mihura se aleja del objeto descrito o visto, de la situación que nos presenta. Según él, hay que mirar las cosas desde la distancia para sacarles el jugo último que conduce a la risa:

Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos alejemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor, contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos en nosotros nuevos ángulos y perfiles que no nos conocíamos (Moreiro 2004: 101).

Así, el autor se aleja emotiva y mentalmente de lo que nos está contando, llegando incluso a mostrarse, digamos, insensible. Además, el concepto de alejamiento o distanciamiento da al humor un valor intemporal ya que toda pasión o implicación emotiva tiene un valor temporal, coyuntural. Podríamos decir, por lo tanto, que entre Mihura y los personajes de sus narraciones no existe una mínima identificación; es como si el autor «se anestesiasse el corazón» cuando presenta determinadas situaciones (Bergson 2008: 14). Mihura se aleja de lo humano y, así, sus personajes son meros monigotes reducidos al trazo, a la geometría; no hay un mínimo de profundidad psicológica en ellos, el autor los manipula como si fueran marionetas y nos los presenta rígidamente mecánicos, como muñecos pasmados. Hay muchos ejemplos en los cuales encontra-

---

<sup>16</sup> Véase Núñez Ramos 1984.

mos esta distancia emotiva del autor con lo que cuenta y con los personajes protagonistas de sus narraciones. Conceptos como muerte, maltrato, humor negro están continuamente presentes. Veamos alguno de ellos:

En *Elsa López. La rubia fatal alambrista*<sup>17</sup>, la protagonista pide a uno de sus pretendientes, el payaso, que mate a su padre para que el público del circo se enterezca como lo hace siempre con los payasos desgraciados:

Vaya usted al pueblo de su padre, despéñele de un hachazo en la nuca y luego póngase un telegrama que diga: “tu padre ha muerto como un pajarito”. Ese día, al recibir el telegrama, usted saldrá a escena llorando [...] bajo su máscara grotesca y le aplaudirán frenéticamente. Es la costumbre.

En *Estampas amargas. El poeta*<sup>18</sup>, la indiferencia y el desprecio ante la muerte alcanza, según nuestra opinión, límites casi sublimes. Mediante el recurso de la repetición de una acción, la conclusión o culminación de tal acción hace que ésta se convierta en excelente a los ojos de los demás. Así, el joven poeta, al que se le ha muerto la novia, termina por agradecer los cumplidos de los asistentes al entierro:

CAMILO. —¡Oh! Mi novia era mucho más interesante que la “Dama de las Camelias”, [...]. Lo único interesante de Margarita Gautier es que se murió enfermita cuando ya no tenía más remedio que terminarse aquella novela [...]. Eso, como ustedes comprenderán, no tiene ninguna importancia. Enfermitas se mueren muchas personas. Es una cosa lógica. Pero mi novia era mucho más interesante que Margarita Gautier. Mi novia se moría enfermita a cada momento, y sin presumir tanto [...]. Mi novia se moría enfermita todas las Nochebuenas, todos los días de Reyes y todos los primeros de año... y sin darle importancia... sencillamente.[...]

LOS VEINTICUATRO SEÑORES GORDOS.— Pero, ¿se moría de verdad?

CAMILO. — Sí, sí. De verdad. Yo no hubiese consentido otra cosa, caballeros.

LOS VEINTICUATRO SEÑORES GORDOS.— ¡Oh! ¡Qué suerte! ¡Qué suerte!

<sup>17</sup> *Gutiérrez*, Año II, N. 40, 3 de marzo de 1928.

<sup>18</sup> *Gutiérrez*, Año III, N. 100, 4 de mayo de 1929.

CAMILO. — Y hoy, por fin, como Margarita Gautier, se ha muerto definitivamente. Esto es todo. [...]

LOS VEINTICUATRO SEÑORES GORDOS.-Pues enhorabuena.

CAMILO. — Gracias. Muchas gracias.

Los niños no salen bien parados en muchos de los cuentos de Mihura. En el relato *Los extraños sucesos de mi vida. Un hijo*<sup>19</sup>, el protagonista se casa y al poco tiempo su mujer «se puso un poco enferma y al poco tiempo vi a su lado una cosa que daba grititos», esto no le parece serio al personaje que hablando con un amigo, decide matar al niño:

— ¿Y qué hay que hacer con estas cosas? ¿Viven mucho?

— Sí, según tengo entendido, luego crecen y piden un tambor. Y después se ponen muy altos y estudian para ingenieros. Ahora, que yo no espero esta transformación. Si, como el gusano de seda, se transformase en mariposa, ya sería distinto. Pero ver eso convertido en ingeniero, creo que no me divertirá lo suficiente. Yo le voy a matar.

— ¿Cómo se matan?

— No sé. Yo voy a comprar un revólver. Creo que bastará con un tiro.

Ambos lo hacen y terminan en la cárcel pero felices:

Hacemos una vida tranquila. La comida no es mala. Estamos, además, muy seguros porque todas las puertas tienen cerrojos y candados. Mi amigo y yo estamos muy contentos. Nos quedaremos aquí tres o cuatro años.

## 5. Conclusiones

Tras el análisis de estas breves y juveniles narraciones de Mihura, nos percatamos de que curiosamente, aunque su humorismo nos parezca infantil y, en ocasiones, apresurado, sin embargo encierra un esfuerzo intelectual. Se trata de una comicidad que se dirige a la inteligencia pura, a la razón despojada completamente de posibles sentimentalismos.

El placer que nos causa lo cómico es de índole puramente intelectual, sin ningún componente afectivo. Nos reímos [...] de lo que siendo absurdo se nos presenta como razonable. Los juicios que formamos en

<sup>19</sup> *Gutiérrez*, Año II, N. 64, 18 de agosto de 1928.

estos casos son juicios de valoración, que quedarían desvirtuados en cuanto se asociase a ellos la simpatía, la lástima, el temor, la admiración o cualquier otro afecto (Casares 1961: 30).

Parece contradictorio el hecho de que una inteligencia pura, una visión puramente racional sea capaz de explorar nuevas fronteras, de crear algo nuevo, casi irracional o ilógico. En cambio, basta poco. A Mihura le basta la vuelta de tuerca de la distancia emotiva, del alejamiento paulatino del objeto descrito y de la superación paulatina de las fronteras impuestas por la lógica de la descripción la cual, comúnmente, acoge como verdad indiscutible aquello que la tradición impone.

### Bibliografía citada

- Acevedo, Evaristo (1966), *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional.
- Berger, Paul (1998), *La risa redentora*, Barcelona, Kairós.
- Bergson, Henri (2008), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza.
- Casares, Julio (1961), *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa Calpe.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930), "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, XXXVIII, Madrid, Abril-mayo.
- González Grano de Oro, Emilio (2004), *La otra Generación del 27. El humor nuevo español*, Madrid, Polifemo.
- Koestler, Arthur (2002), "El acto de creación: el bufón", *CIC: Cuadernos de información y comunicación*: 7.
- Llera, José Antonio (2002), "Poéticas del humor. Desde el noventa hasta la época contemporánea", *Revista de literatura*.
- López Rubio, José (1983), *La otra Generación del 27* (Discurso de ingreso en la Real Academia Española), Madrid, RAE.
- Mihura, Miguel (1962), *Obras Completas*, Barcelona, AHR.
- Mihura, Miguel (1989), *Tres sombreros de copa*, Madrid, Castalia.
- Mihura, Miguel (1994), *Cuentos para perros*, ed. Julián Moreiro, Madrid, Bruño.
- Mihura, Miguel (1998), *Mis memorias*, Madrid, Temas de Hoy.
- Mihura, Miguel (2004), *Prosa y obra gráfica*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid, Cátedra.

- Mihura, Miguel (2006), *Vidas extrañas y otra literatura para perros*, ed. Fernando Valls, Madrid, Espasa Calpe.
- Mihura, Miguel (2007), *Epistolario selecto de Fuenterrabía*, ed. José Antonio Llera, Salamanca, Espuela de plata.
- Moreiro, Julián (2004), *Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Algaba.
- Núñez Ramos, Rafael (1984), “Semiótica del lenguaje humorístico”, en Garrido Gallardo, Miguel Angel, ed., *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid CSIC, vol. I: 269-275.
- Ortega y Gasset, José (2009), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza.
- Rodríguez de la Flor, José Luis (1990), *El negociado de incobrables (La vanguardia del humor español en los años veinte)*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Vilas, Santiago (1968), *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.



Luciano Francisco Comella e l'ideologia neoclassica:  
*La fingida enferma por amor*

Giada Ferrante  
(Università degli Studi di Milano)

Luciano Francisco Comella (1751-1812) fu uno dei drammaturghi più fecondi della sua epoca; attivo principalmente negli ultimi decenni del secolo, in concomitanza con il regno di Carlos IV, e poi in lento declino a partire dalla riforma teatrale promossa dalla Junta Ilustrada nel 1800, è autore di un repertorio che supera i centocinquanta titoli. Nonostante la fama e il successo che il pubblico decretò alle rappresentazioni delle sue commedie, la sua opera non suscitò l'interesse della critica fino alla seconda metà del secolo XX, in linea con una generale disattenzione degli studiosi nei confronti della produzione teatrale settecentesca di stampo *popular*, ritenuta sovente di minor valore letterario rispetto alle opere portatrici delle innovazioni introdotte dalla riforma neoclassica. Questo atteggiamento critico ha radici profonde, e deriva da una generale accettazione di una visione della teatralità settecentesca fondata sulla netta contrapposizione fra teatro *popular* e teatro *neoclásico* promossa fin dalla pubblicazione della *Poética* di Ignacio de Luzán, nel 1737. All'epoca, com'è noto, il discredito del teatro *popular* venne alimentato dal giudizio negativo che molti autori neoclassici espressero pubblicamente nei confronti delle opere degli esponenti della corrente *popular* – anche in virtù di ragioni personali – tacciate sovente di immoralità. A tal proposito, risulta esemplificativa la polemica letteraria sorta fra Leandro Fernández de Moratín e Luciano Francisco Comella, il quale venne attaccato apertamente dal drammaturgo madrileno dalle pagine del suo *La derrota de los pedantes* (1789) nonché ridicolizzato attraverso il personaggio di Don Eleuterio, ritratto satirico di Comella e protagonista della *Comedia nueva o El café* (1792). Per contro, Comella non rimase indifferente alle accuse di Moratín, screditandolo a sua volta in molti suoi testi, in particolare nell'allusivo *fin de fiesta* intitolato *El violeto universal* (1793).

Questo animoso rapporto, a dispetto delle motivazioni personali che lo generarono, è emblema della più ampia diatriba fra *neoclá-*

*sicos* e *populares*, che si perpetrò anche in taluni censori, quali Santos Díez González<sup>1</sup>.

Negli ultimi decenni, la critica moderna ha intrapreso un'opportuna ed efficace rivalutazione della realtà teatrale dell'epoca, portando alla luce la pluralità di intenti, la complessità e la ricchezza della drammaturgia *popular* e generando riflessioni volte a ridurre notevolmente i punti di incompatibilità fra le due principali espressioni teatrali del secolo; i labili confini fra teatro *neoclásico* e *popular* furono segnalati già alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso da Jorge Campos (1969: 32), il quale ritrovava nel teatro *popular* «su condición en algún aspecto, de vehículo expresivo de las ideas de su tiempo, es decir, de la Ilustración».

La pluralità della vita intellettuale di Comella, non solo drammaturgo, ma anche giornalista e traduttore, si riflette nella varietà di generi contemplati dalla sua produzione teatrale, che si addentra nella commedia eroica, storica, *sentimental*, *de música*, nel dramma, nel melodramma e nell'opera, fino alle traduzioni di testi drammatici italiani e francesi. Il citato processo di rivalutazione della realtà teatrale settecentesca ha coinvolto anche questo autore e recenti studi si sono occupati di rintracciare l'estetica neoclassica all'interno di una parte della produzione del drammaturgo catalano<sup>2</sup>, sebbene già negli anni Cinquanta del secolo scorso il musicologo catalano José Subirá Puig dette un prezioso contributo alla questione (1953).

A dispetto di ciò che lasciarono intendere le accuse di Moratín e i giudizi del censore Santos Díez González, fra gli altri, il *corpus* teatrale del drammaturgo catalano risulta profondamente pervaso dalla corrente neoclassica, sia dal punto di vista estetico, sia dal punto di vista contenutistico. A dimostrazione di ciò, risultano significative le molte traduzioni tanto dal francese, quanto dall'italiano, la cui analisi mostra con chiarezza come questa contaminazione neoclassica non fu affatto casuale, ma rispose a un preciso

---

<sup>1</sup> María Angulo Egea (2006: 442) scrive che «la recepción de la obra de Comella que reflejan las censuras viene condicionada por las opiniones y el pensamiento de Santos Díez González, un ilustrado, amigo de Moratín, que compartía con el madrileño un ideal teatral que pretendía, en primer lugar, la reforma dramática del espectáculo teatral».

<sup>2</sup> Jorge Alberto Topete (1981), Mario di Pinto (1988a; 1988b), René Andioc (1988), Emilio Palacios Fernández (1990), Fernando Huerta Viñas (1991; 1993), Ivy McClelland (1993), Belén Tejrina (1996), Rosalía Fernández Cabezon (1996), María Angulo Egea (2006).

progetto autoriale. Nello specifico, risulta particolarmente interessante il caso della *Fingida enferma por amor*, traduzione dall'italiano rappresentata nell'agosto del 1797 (Cotarelo y Mori 1902: 600). Oltre a questo testo, Comella tradusse altri sette testi da opere italiane, la maggioranza dei quali riportano nel frontespizio la dicitura «arreglado libremente del italiano»; si tratta delle commedie *Los falsos hombres de bien* (1790), *La Nina* (1795), *El avaro* (1796), *Los amores del Conde de Cominges* (1796), *El matrimonio secreto* (1797), *La cifra* (1799) e *La escuela de los celosos* (s.a.<sup>3</sup>).

Generalmente, nel trasporre il testo allo spagnolo, Comella non si limita a confezionare una mera traduzione dall'italiano, ma tenta di accomodare l'argomento dell'originale alla realtà spagnola contemporanea, a volte modificandone l'argomento, a volte inserendo elementi estranei o insistendo su alcuni punti già presenti nell'originale e ampliandone la portata, al fine di attualizzare l'opera o plasmarla a scopo educativo. In tal senso, vanno letti sia la maggior ampiezza che il drammaturgo catalano dà al tema del matrimonio nel *Matrimonio secreto*<sup>4</sup>, parteggiando per un'unione basata sul sentimento e non sulla convenienza, sia la trasformazione del personaggio di Genaro nell'*Avaro*<sup>5</sup>, che nel testo spagnolo incarna un personaggio che vive del frutto della speculazione sulla vendita del grano; grazie a questa modifica, Comella crea un collegamento diretto alla realtà del tempo, alla carestia e alla terribile situazione delle campagne spagnole di quegli anni. L'intervento del drammaturgo si rivela ancora più decisivo nella *Escuela de los celosos*<sup>6</sup>, traduzione in cui l'autore inserisce un personaggio nuovo, totalmente estraneo al testo italiano: quello dell'abate. Nel dramma comellano, la figura dell'abate è portatrice di una serie di critiche di tono *ilustrado*, fra cui una chiara denuncia dei frivoli costumi, poco decorosi e libertini, che contraddistinguono le donne dell'epoca: «Encontrar una muger fiel y hermosa en este tiempo, como la Condesa, juzgo que es el mayor fenomeno

<sup>3</sup> Ebersole 1985 lo data 1790.

<sup>4</sup> Testo tradotto dal *Matrimonio segreto* (1792) di Giuseppe Bertati, con musica di Domenico Cimarosa.

<sup>5</sup> Dall'*Avaro* (1791) di Giovanni Bertati, con musiche di Pasquale Anfossi.

<sup>6</sup> Dall'originale del Bertati *La scuola de' gelosi* (1779), con musiche di Antonio Salieri.

que se ha visto». La stessa riprovazione si cela nei due atti della *Cifra*, affidata al personaggio di Liseta<sup>7</sup>.

Fra le traduzioni dall'italiano, *La fingida enferma por amor* rappresenta un caso emblematico, in quanto è il testo che subisce più di tutti gli altri le manipolazioni del drammaturgo catalano.

Nella *portada* del testo a stampa settecentesco madrilenio (Imprenta de Cruzado s.a.)<sup>8</sup> non viene specificata l'origine italiana del testo, ma si riporta semplicemente la dicitura «Ópera jocosa en dos actos». Parimenti, nel manoscritto conservato presso la Biblioteca Municipal (ms BHM: Tea 1-192-16) un piccolo appunto riporta la frase «Ópera española en dos actos». Tuttavia, sebbene non si dichiari la provenienza italiana del testo, sappiamo che il dramma deriva dalla commedia goldoniana in prosa intitolata *La finta ammalata o Lo speciale*<sup>9</sup>, scritta da Carlo Goldoni nel 1751, successivamente rielaborata dallo stesso Goldoni e trasformata in un dramma giocoso in musica, rappresentato per la prima volta al Teatro veneziano di San Samuele nel 1755<sup>10</sup>.

All'inizio dell'opera, lo stesso Goldoni dichiara di aver tratto ispirazione da *L'amour médecin* di Molière: «Molier celeberrimo Autor francese, nella picciola Commedia sua intitolata l'*Amour medecin* ha toccato quell'argomento, su cui la presente Commedia mia è lavorata» (Goldoni 1829: 4)<sup>11</sup>.

Dalla comparazione dei vari testi, emerge che il dramma di Comella deriva dalla prima versione goldoniana dello *Speciale*, ma non è esente dall'influsso del testo di Molière, a riprova del fatto che l'autore non fu la personalità incolta e letterariamente limitata che ci è stata tramandata dalla tradizione neoclassica.

<sup>7</sup> Tradotta dalla *Cifra* (1789) di Lorenzo da Ponte, con musiche di Antonio Salieri.

<sup>8</sup> Le citazioni dal testo sono tratte da questo esemplare.

<sup>9</sup> Cambroner 1896, Mariutti 1960, Fernández Cabezon 1998. Si rimanda inoltre a Ebersole 1985, Pagán 1997, sebbene alcune delle affermazioni contenute in questi ultimi due studi risultino inesatte.

<sup>10</sup> Musiche di Vincenzo Pallavicini per il 1° atto e di Domenico Fischietti per il 2° e 3° atto.

<sup>11</sup> La commedia di Molière, in tre atti, fu rappresentata per la prima volta a Versailles per ordine del re, probabilmente il 15 settembre del 1665, per poi essere messa in scena al Théâtre du Palais-Royal di Parigi il 22 settembre dello stesso anno, dalla Troupe du Roi. Il dramma goldoniano *La finta ammalata o Lo speciale*, a sua volta, diede origine all'opera *Lo speciale* musicata da Franz Joseph Hayden nel 1768.

Se la commedia goldoniana si costruisce essenzialmente sulla critica a medici impostori e speciali «balordi», come si legge nella nota dell'autore a chi legge, Comella, invece, fa della questione matrimoniale il fulcro della sua traduzione, portando sulle scene il problema dei matrimoni combinati, così come fece nel *Matrimonio segreto*. Una delle prime conseguenze di questo cambio prospettico, è l'immediato collegamento del dramma con uno dei temi più cari alla drammaturgia moratiniana (*El viejo y la niña* scritto probabilmente già nel 1783, rappresentato 1790; *El sí de las niñas* scritto nel 1801, rappresentato nel 1806). La questione è ben presente sulla scena teatrale settecentesca di fine secolo, e Comella ne tratta reiterativamente sia nelle sue traduzioni – *El matrimonio secreto*, *El avaro*, *La escuela de los celosos*, *La cifra* – sia in opere di altro genere – *Matrimonio por razón de estado* (comedia, 1778), *Los amantes de Teruel* (escena trágico-lírica, 1793), *Los dos amigos* (comedia, 1790), *El abuelo y la nieta* (comedia de música, rappresentata nel 1792), *El indolente* (s. a.).

Nella *Fingida enferma por amor*, dunque, l'azione ruota attorno all'amore fra Doña Ángela e Don Carlos: un amore celato ma onesto, che ha come fine il matrimonio: «...para lograrlo, y facilitar nuestro matrimonio». A questo sentimento si oppone lo zio e tutore della fanciulla, Don Macario, che vorrebbe darla in sposa al suo giovane ed erudito maestro, Don Casto. Ma Ángela non è incline all'obbedienza, e si rifiuta di sottostare al matrimonio combinato dallo zio. Don Macario, dunque, ricorre alla forza e la minaccia che «tragará por fuerza a un viejo de cincuenta años, de setenta, o de noventa». Ma la fanciulla non desiste: «Si al amor debo ligarme por deber o por respeto escojer quiero el objeto que me debe enamorar». Davanti alla cocciutaggine della fanciulla, Comella ricorre a una classica formula della letteratura teatrale: la chiusura in convento della ragazza ribelle all'autorità del tutore.

A questo punto, ci troviamo di fronte a uno dei passaggi più interessanti del dramma. Comella, infatti, decide di attualizzare fortemente il testo inserendo un esplicito richiamo alla Pragmática promulgata da Carlos III il 23 marzo 1776. Sappiamo che questa legge, nota come *Pragmática Sanción para evitar el abuso de contraer matrimonios desiguales*, era stata confezionata appositamente per garantire al Re la successione al trono di uno dei suoi figli, a discapito del fratello, l'Infante don Luis de Borbón – i figli di Carlos III erano nati a Napoli, e la legge di Successione del 1713 escludeva dalla successione al trono principi che non fossero nati e

cresciuti in Spagna –. Tuttavia, all'interno di questa *Pragmática* ci sono alcuni passaggi che in qualche modo tutelano la possibilità da parte dei figli di scegliere il proprio compagno, purché di pari estrazione sociale. Comella sembra rifarsi, in particolare, ai punti 7, 8 e 9:

7.[...] precaver a mismo tiempo el abuso y exceso en que puedan incurrir los padres y parientes, en agravio y perjuicio del arbitrio y libertad que tienen los hijos para la elección del estado a que su vocación los llama, y en caso de ser el matrimonio, para que no se les obligue ni precise a casarse con persona determinada contra su voluntad; pues se ha manifestado la experiencia que muchas veces los padres y parientes [...] intentan impedir que los hijos se casen, y los destinan a otro estado contra su voluntad [...] o se resisten a consentir en el matrimonio...queriéndolos casar violentemente con persona a que tienen repugnancia [...] 8. [...] declaro y mando que los padres, abuelos, tutores y curadores en su espectivo caso deban precisamente prestar su consentimiento si no tuvieren justa y racional causa para negarlo, como la sería si el tal matrimonio ofendiese gravemente al honor de la familia o perjudicase al Estado. 9. Y así contra el irracional disenso de los padres [...] debe haber y admitirse libremente recurso sumario a la Justicia Real ordinaria.

Il giovane e innamorato Don Carlos farà appello proprio alla Justicia Real, che impedirà a Don Macario di rinchiudere Doña Ángela in convento. Così facendo, riuscirà a esautorare Don Macario e a ottenere il permesso per la celebrazione del tanto sospirato matrimonio. Ma non è l'unica volta che Comella menziona questa legge e ricorre nei suoi drammi alla sua applicazione; troviamo la *Pragmática* anche nell'*Avaro*, in favore del matrimonio contrastato tra Rosalía e Leopoldo.

Come visto, Comella difende la genuinità dei sentimenti fra i giovani innamorati a discapito degli interessi economici di genitori e tutori, dimostrandosi estremamente sensibile a una questione largamente dibattuta in quegli anni, sebbene occorra sottolineare che il lieto fine proposto dall'autore contempli sempre un matrimonio motivato dall'amore fra due giovani appartenenti allo stesso *status* sociale, conforme ai dettami della *Pragmática* citata.

Il tema del matrimonio non è l'unico termine di critica presente nella *Fingida enferma por amor*. Vediamo infatti come il drammaturgo introduca nella sua traduzione anche le figure dell'*erudito a la violeta* e del *maestro a la violeta*, grazie a un'originale caratte-

rizzazione dei personaggi di Don Macario e Don Casto, che svelano l'influsso de *Los eruditos a la violeta* di Cadalso.

Il primo, di origine umile, pretende *hacerse Filósofo* in quattro giorni, pur non sapendo nemmeno leggere, mentre il secondo, suo precettore, afferma con tranquillità di avere la ricetta per porre rimedio al suo analfabetismo in quattro mesi:

DON MACARIO	Usted pida todos quantos libros quiera, que aquí estoy para leerlos.
DON CASTO	No es menester que se lean en sabiendo de memoria sus títulos, cualesquiera es filósofo en el día.
DON MACARIO	Con que luego esa caterva de filósofos de fonda, de librerías y tiendas, solamente por el forro han estudiado las ciencias?
DON CASTO	Pues qué se pensaba usted? La filosofía nuestra no depende del estudio, depende de la apariencia solamente.

E ancora:

DON CASTO	Como ya no es necesario Saber a fondo las ciencias Para ser hoy literato, sino tener una idea superficial y confusa, relativa a sus materias, en menos de quatro meses, si acaso a leer se suelta, pasará por literato. (p. 5)
-----------	--

Il giudizio nei confronti dei letterati del tempo, presentati come arroganti e presuntuosi, e il riferimento alla polemica letteraria con Leandro Fernández de Moratín, appare chiaro ed esplicito. Comella pare mettere in ridicolo, ancora una volta, l'intellettuale neo-classico e gli intellettuali *afrancesados*. Guardiamo, ad esempio, al personaggio di Matea, serva di Don Carlos, che si presenta in casa

di Don Macario travestita da «Madama Francesa» e scimmiottando la parlata francese, lingua colta per eccellenza, dice:

MATEA	San polites: ce vu el metre de la maison?
MACARIO	En su lengua quiero responderlos: gui.
MATEA	Vu parlé Fransua?
MACARIO	Por fuerza; no vé usted que soy filósofo?
MATEA	Emua estar filosofesa? (p. 10)

Tuttavia, se Don Casto può certamente veicolare la critica di Comella al *Filósofo*, ovvero al «literato moderno» (s.a.: 1), definito anche «literato grangea (sic) de café» (s.a.: 13) nelle parole di Matea, dobbiamo anche ricordarci che Moratín stesso esprimerà idee non concilianti nei confronti della pedanteria intellettuale di certi presunti letterati (non molti anni dopo, nel 1782, paleserà le proprie opinioni in merito ad arcaismi, francesismi e latinismi nel suo *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*).

La critica al «*literato ilustrado*» ci viene inoltre presentata attraverso la descrizione che Don Casto fa di sé stesso. In questo ritratto si concentrano molti degli stereotipi che i detrattori del teatro *reformado* utilizzavano per caricaturizzare gli autori *ilustrados*, tanto che Rosalía Fernández Cabezón afferma che la caricatura di Don Casto, borioso *literato de café*, sarebbe un chiaro attacco allo stesso Moratín (1998: 147-167):

DON CASTO	Yo no sufro más desaires qué se entiende a un literato como yo menospreciarle en los términos más bajos! Ellos ignoran sin duda, que media Europa he viajado, que en Mompeller aprendí el modo de hacer los frascos de aguas de olor, las pomadas, el unguento de los callos; que he leído cuantos libros andan en Madrid por alto, y que en Bolonia me dieron el grado de literato. Es menester que conozcan
-----------	---



que hay diferencia de estados:  
que todos no somos unos;  
siquiera por ser un sabio,  
un filósofo, debían,  
quando no por currutaco,  
que equivale a ser anfibio  
racional, darne otro trato:  
yo me marchó donde hagan  
de mis talentos más caso. (p. 16)

Si noti che il personaggio di Don Casto si riferisce direttamente al tipo letterario del *currutaco*, o *petimetre*, molto dibattuto all'epoca, che si ricollega, a sua volta, a quello già segnalato del tipo *afrancesado*, arricchendo la trasposizione del testo di un ulteriore elemento di connessione alla realtà settecentesca spagnola.

Fra le righe di questa critica possiamo scorgere distintamente anche la condanna di Don Macario, simbolo dell'uomo di campagna, analfabeta, ossessionato dalla volontà di elevarsi socialmente; la stessa condanna la ritroviamo nella *Cifra*, espressa nei confronti del personaggio di Liseta, che tenta disperatamente di trovare un modo per abbandonare la zona di campagna in cui vive e diventare così una *señora*.

In conclusione, da questa breve analisi risulta evidente che la drammaturgia di Comella non fu affatto indifferente alle problematiche sociali del tempo, né a un certo didatticismo, non solo nell'ambito della sua produzione originale, ma anche quando si tratta di semplici traduzioni di testi stranieri, dimostrando un progetto letterario ben definito. Questi drammi, infatti, come ho tentato di evidenziare, sono pregni di riferimenti all'attualità dell'epoca, di giudizi e opinioni che dimostrano l'attenzione dell'autore per le questioni del suo tempo. L'analisi dell'atteggiamento critico di Comella, inoltre, evidenzia importanti punti di contatto con l'ideologia neoclassica, contribuendo ad accorciare quella distanza tradizionalmente accettata fra teatro *popular* e teatro *neoclásico*. Non possiamo negare, infatti, che alcune caratteristiche considerate peculiari ed esclusive del teatro *culto* trovino invece piena espressione all'interno di una costruzione drammatica ancora legata alla formula teatrale barocca e all'elemento umoristico, in linea con le esigenze e le richieste del pubblico dei *corrales*.

Il teatro *popular* dunque, ebbe il merito certo, almeno nelle sue espressioni più riuscite, di portare nei *corrales* quelle istanze che il teatro Neoclassico relegò ai salotti aristocratici dell'epoca.

### Bibliografía citata

- AA. VV. (1985), *Semana de Teatro Español. El teatro del siglo XVIII. Escuela Superior de Canto, 2-5 de octubre de 1985*, Madrid, C.E.A.C.
- Álvarez Barrientos, Joaquín; J.B. Checa (1996), *El siglo que llaman ilustrado*, homenaje a Francisco Aguilar Piñal, Madrid, CSIC.
- Andioc, René (1970), *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph.
- Andioc, René (1976), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- Angulo Egea, María (2006), *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Cambroner, Carlos (1896), "Comella: su vida y sus obras", *Revista contemporánea*, 104: 206-211.
- Campos, Jorge (1969), *Teatro y Sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito.
- Carnero, Guillermo (1983), *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra-Fundación Juan March.
- Carnero, Guillermo (1997), *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Comella, Luciano Francisco (s.a.), *La fingida enferma por amor. Ópera jocosa en dos actos*, Madrid, en la Imprenta de Cruzado, BNM: T/9135(2).
- Comella, Luciano Francisco (s.a.), *La fingida enferma por amor. Zarzuela*, ms BHM: Tea 1-192-16.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1902), *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales Martínez.
- Di Pinto, Mario (1988a), "Comella vs. Moratín. Historia de una controversia", in Di Pinto, Mario, M. Fabbri, R. Frolidi, eds., *Coloquio Internacional sobre teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*, Abano Terme, Piovani Editore: 141-166.
- Di Pinto, Mario (1988b), "En defensa de Comella", *Ínsula*, 504: 16-17.
- Di Pinto, Mario (1990), "Comella en su teatro" in Comella, Luciano Francisco, *La Jacoba*: 5-46.

- Ebersole, Alva Vernon (1985), *La obra teatral de Luciano Francisco Comella (1789-1806)*, Valencia, Albatros-Hispanofila.
- Fernández Cabezón, Rosalía (1996), "La comedia heroica de Luciano Francisco Comella ¿transmisora de la ideología ilustrada?", in Álvarez Barrientos, Joaquín, J. Checa Beltrán, eds., *El siglo que llaman Ilustrado*, Madrid, CSIC: 327-335.
- Fernández Cabezón, Rosalía (1998), "Luciano Comella traductor del teatro italiano", in Coulon, Mireille, ed., *Actes du colloque Le théâtre en Espagne: perméabilité du genre et traduction. Pau, 15 et 16 novembre 1996*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines et Editions Covedi: 147-167.
- Goldoni, Carlo (1829), *Raccolta completa delle commedie di Carlo Goldoni*, Firenze, presso la Società Editrice, vol. XIX.
- Huerta Viñas, Fernando (1991), "El comediógrafo mal-tratado: Luciano Francisco Comella y la Ilustración", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1: 183-189.
- Huerta Viñas, Fernando (1993) "Un cambio ideológico en el teatro, visto a través de tres obras de Luciano Comella", *Entresiglos*, 2: 171-182.
- Lafarga, Francisco (1996), "La investigación sobre traducciones teatrales en el siglo XVIII: estado actual y perspectivas", in Sala Valldaura, Josep Maria, ed., *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, tomo I: 573-587.
- McClelland, Ivy (1993), "The Comellan conception of stage-realism", *Dieciocho*, 16: 111-116.
- Mariutti, De Sánchez Rivero Angela (1960), "Fortuna di Goldoni in Spagna nel Settecento", in Branca, Vittore, N. Mangini, eds., *Atti del Convegno Internazionale di Studi Goldoniani*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale: 315-338.
- Pagán, Victor (1997), "Los dramas jocosos de Goldoni en España", in Duart, Juli Leal, I. Rodríguez Gómez, eds., *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*, Valencia, Universitat de Valencia: 173-199.
- Palacio Fernández, Emilio (1990), "Diario de las Musas: Una propuesta de reforma del teatro español a fines del siglo XVIII", *Estudios de Historia social*, 52/53: 345-355.
- Subirá Puig, José (1953), *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Subirá Puig, José (1967), "Músicos al servicio de Calderón y de Comella", *Anuario musical*, XXII: 197-208.

- Tejerina, Belén (1996), “La traducción de Comella de *I falsi galantuomini o il Duca di Borgogna* de Camillo Federici”, in Álvarez Barrientos, Joaquín, J. Checa Beltrán, eds., *El siglo que llaman Ilustrado*, Madrid, CSIC: 815-823.
- Topete, Jorge Alberto (1981), *El neoclasicismo del teatro de Comella*, Michigan, Ann Arbor.
- Vitale, Veronica (2006), “Gli *Amantes de Teruel* sulle scene spagnole”, Profeti, Maria Grazia ed., *Follia, follie*, Firenze, Alinea Editrice: 278-302.

*Varia fortuna del Soldado Pindaro* di Gonzalo de Céspedes y Meneses: un incrocio di modelli narrativi\*

Giovanna Fiordaliso  
(Università della Tuscia)

Pubblicato nel 1626 a Lisbona, *Varia fortuna del soldado Pindaro* è l'opera matura di Gonzalo de Céspedes y Meneses (1585-1638), autore di testi narrativi e storiografici a cui, a tutt'oggi, la critica ha riservato un'attenzione alquanto ridotta.

Nato nel 1585 a Talavera de la Reina, le poche notizie di cui disponiamo per ricostruire la sua biografia ci permettono di affermare che ebbe un'esistenza alquanto travagliata: tra il 1608 e il 1614 fu condannato a otto anni di lavori forzati dalla Cancelleria Reale di Granada; visse tra la Spagna e il Portogallo, dove trascorse vari anni in esilio. Dovette godere di una certa popolarità tra i suoi contemporanei, anche se diversi aspetti della sua biografia non sono stati ancora chiariti: sappiamo che alla fine dei suoi giorni godette del favore di Filippo IV. Morì nel 1638 a Madrid<sup>1</sup>.

Le opere che Céspedes y Meneses pubblicò non sono molte: *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, del 1615, è il suo primo romanzo, in cui inserisce una buona dose di elementi autobiografici; in *Historia apologética de los sucesos de Aragón*, del 1622, racconta i disordini scoppiati in Aragona a seguito dell'arrivo del perseguitato Antonio Pérez; *Historias peregrinas y ejemplares con el origen, fundamentos y excelencias de España, y ciudades adonde sucedieron*, del 1623, è una raccolta di sei novelle ambientate in sei città spagnole, descritte sia storicamente sia da un punto di vista paesaggistico, scenario privilegiato in cui ambientare altrettante storie urbane, con protagonisti nobili e ricchi coinvolti in feste, amori e avventure belliche in una società basata sulla legge dell'onore; nel 1631 pubblica *Historia de Felipe IV*; infine nel 1635 *Francia engañada. Francia respondida*, in cui critica la politica di Richelieu difendendo la Monarchia.

---

\* Il presente lavoro è in parte contenuto in "Introduzione" a G. de Céspedes y Meneses, *Alterna fortuna del soldato Pindaro*, a cura di G. Fiordaliso, Pisa, ETS, 2011.

<sup>1</sup> Per una biografia dell'autore cf. Cotarelo y Mori (1906); Fonquerne (1969); Pacheco (1975). Precisazioni su alcuni dati biografici dell'autore vengono infine proposte da Madroñal Durán (1991).

Si tratta dunque di una produzione limitata da un punto di vista quantitativo, e che qualitativamente non raggiunge certo risultati estetici o artistici particolarmente rilevanti; una produzione su cui la critica si è finora soffermata solo per sottolineare il suo legame o il debito nei confronti della picaresca, tralasciando la natura ibrida di un *corpus* che è difficile inquadrare entro i limiti di una schematizzazione aprioristica. I suoi testi sono invece interessanti innanzitutto in quanto espressione del suo tempo, rappresentativi di una realtà letteraria in cui «la novela larga da la pauta de la auténtica ‘euforia’ productiva y lectora del barroco, pues son esas obras las más acordes con los presupuestos postridentino y con la ideología de la cultura del seiscientos» (Ripoll 1991: 15). Frutto della penna di un autore minore che ha saputo far sua un’esperienza artistica tesa, nel complesso, ad accontentare i gusti di un pubblico sempre più vasto, le sue opere presentano una serie di aspetti, temi, modelli che i grandi scrittori del suo tempo – Cervantes, Lope de Vega, Quevedo – hanno saputo rielaborare dando luogo a veri e propri capolavori, e che riscontriamo anche in un nutrito numero di scrittori secondari: per quanto siano poco conosciuti nell’attualità, nel variegato panorama letterario secentesco sono stati fondamentali per determinare le sorti del genere narrativo. Un genere in cui confluiscono elementi riconducibili a vari modelli in auge nei secoli precedenti, e che riceverà dalla letteratura picaresca nuova linfa vitale. La varietà tematica, la libertà compositiva e l’uso di elementi di diversa provenienza, che vanno perciò a costituire una struttura frammentata e multifforme, sono gli elementi presenti in testi dalla forte unità e coesione, garantite innanzitutto dall’intenzione dell’opera stessa, ripetuta in più occasioni.

### **1. *Varia fortuna del soldado Píndaro: un epigono della picaresca***

Caratterizzato da una struttura che unisce ai vari piani narrativi brevi riflessioni moraleggianti, il romanzo è costituito da due libri, rispettivamente di ventitré e di ventotto capitoli, preceduti da una breve *Introduzione* in cui una prima persona narrativa, anonima, racconta come abbia conosciuto il soldato Píndaro e quali siano state le circostanze che hanno portato quest’ultimo a consegnargli il “libro” della sua vita.

Un breve riferimento al contenuto dell'opera può essere utile per approfondire il legame che essa intrattiene *in primis* con il canone picaresco, ma anche con gli altri generi narrativi in voga all'epoca.

Il narratore, fuggiasco e perseguitato – situazione a cui accenna senza però dare alcun dettaglio – è costretto a rifugiarsi in un convento della costa cantabrica. Qui i frati gli impongono di ospitare nella sua stanza un giovane gravemente ferito, finito anche lui per caso in quel convento, che diventa così oggetto delle sue cure. Desideroso di conoscerlo, incuriosito dal suo aspetto, gli chiede delle spiegazioni e questi, riconoscendo per il modo con cui viene curato e accudito, gli affida due fascicoli aggiungendo: «Vedlos y corregidlos, pues para todo hay tiempo en vuestra reclusión y mi convalecencia, y si ya os parecieren dignos de publicarse, vuestro consejo será su ejecución; de ellos y de su dueño podréis hacer lo que por bien tuviéredes»<sup>2</sup>. In questo modo, il soldato Píndaro chiede al suo compagno di stanza di occuparsi della pubblicazione della sua “autobiografia” a condizione che, una volta letta, la ritenga interessante e degna di essere conosciuta: è dunque grazie alla sua buona volontà se il lettore può conoscere «casos tan peregrinos y prodigiosos» (p. 23) come quelli narrati da Píndaro. Non solo: il narratore specifica di pubblicarli affinché «la curiosidad los admire y la severidad los censure y enmiende» (p. 23) e di aver diviso il libro in due parti, per renderlo più agevole. Solo nella seconda parte il lettore saprà dunque perché Píndaro sia ridotto in fin di vita e quali siano le circostanze che lo hanno portato alla situazione attuale: in realtà, i due libri che noi leggiamo corrispondono alla prima parte della vita del soldato, mentre la seconda non vedrà mai la luce.

Questa breve Introduzione costituisce dunque la cornice entro la quale inserire l'autobiografia del soldato: attraverso un noto espediente letterario, il narratore si assume la responsabilità della pubblicazione del libro che il lettore ha tra le mani, ma non quella della scrittura, che è invece frutto della penna del soldato Píndaro. La finzione viene in questo modo complicata, sdoppiata, per creare allo stesso tempo una relazione tra un narratore intradiegetico e autodiegetico, presente in questa cornice introduttiva, che lascerà poi spazio a un altro narratore intradiegetico e autodiegetico, ov-

---

<sup>2</sup> Céspedes y Meneses, Gonzalo de (1975), *Varia fortuna del soldado Píndaro*, Madrid, Espasa Calpe, p. 23. Tutte le citazioni faranno riferimento a questa edizione.

vero all'autore-narratore-personaggio dell'autobiografia, il soldato Píndaro.

Pur nella sua implicita dichiarazione di non responsabilità, l'*Introduzione* ci dà così le chiavi per fare il nostro ingresso nel mondo della finzione raccontato dal soldato: questa è la cornice – con un evidente richiamo all'arte narrativa cervantina<sup>3</sup> – in cui collocare la sua autobiografia, il contesto che stabilisce e delimita lo spazio letterario nel quale inquadrare la “storia della vita”, che prenderà corpo e diventerà concreta attraverso scelte narrative precise, conseguenza di fini esemplificativi in cui il richiamo costante al lettore rafforzerà l'illusione di storicità e la verosimiglianza globale del romanzo. Seguendo l'esempio del *Lazarillo de Tormes*, del *Guzmán de Alfarache*, del *Quijote* o delle *Novelas ejemplares*, solo per citare qualche illustre precedente, Céspedes y Meneses cala la finzione della sua opera nel campo dell'esperienza quotidiana e la sottopone alle prove dell'empirismo, dando in questo modo il suo personale contributo alla prosa dell'epoca.

Aderendo al modello rappresentato dalla picaresca, Píndaro dà inizio alla storia della sua vita *del principio*, ovvero ricostruendo le proprie origini familiari e descrivendo l'ambiente in cui è cresciuto, nei pressi di Toledo. Segue poi il racconto delle avventure che hanno segnato la sua vita, i suoi incontri e i suoi viaggi, a cominciare dagli studi in un convento di gesuiti, da cui decide di fuggire in compagnia di un ragazzo poco più grande di lui, Figueroa, per arrivare in una città dell'Estremadura, dove entra al servizio del giovane cavaliere don Gutierre. La tragica fine della storia d'amore tra il suo padrone e la bella Hortensia costringerà Píndaro a lasciare don Gutierre per andare verso Siviglia in compagnia di un altro ex-servitore, Francisco de Silva. Nella Siviglia del tempo, picara e libertina, i due giovani diventano soldati: è questo il culmine della fortuna di Píndaro, protagonista, insieme a Francisco, di varie avventure, pretesto per conoscere le vicissitudini o le peripezie di altri personaggi, che entrano direttamente sulla scena narrata o di cui altri raccontano la storia. Píndaro e Francisco riescono poi a imbarcarsi per le Indie: al loro ritorno, Píndaro si reca nella casa paterna, dove assiste alla morte del padre e all'apertura del testamento, grazie al quale scopre di essere di nobili origini. Con il suo fratello minore parte dunque per Valladolid, all'epoca residenza della Corte, dove vivrà nuove avventure, nuovi incontri, nuove

---

<sup>3</sup> Cf. a questo proposito lo studio di Julián González-Barrera (2009).



esperienze. Si imbarca poi per Genova con l'intenzione di arrivare in Belgio: qui riconosce nello schiavo turco che si trova con lui il suo primo amico e compagno, Figueroa, che in punto di morte gli racconta le disavventure che gli sono capitate tra gli infedeli.

Questa prima parte dell'autobiografia, suddivisa in due libri e annunciata, come abbiamo visto, nell'*Introduzione*, si conclude nelle Fiandre, a Malines.

Il narratore presente nell'*Introduzione* riprende a questo punto la parola per precisare: «Aquí quiso el Soldado hacer mitad al prodigioso curso de su varia fortuna. Si tal fuere su suerte que mereciere el gusto del lector, su aprobación y aplauso, desde luego prometo sacar en breve espacio la resta que le queda, que ni es menor ni menos admirable» (II, p. 230). In realtà, come abbiamo detto, il seguito, che avrebbe dovuto completare il racconto autobiografico conferendo al testo una struttura circolare, non vedrà mai la luce. La linea diegetica resta così in sospeso, il lettore incuriosito e lo stesso soggetto autobiografico in circostanze indeterminate e incerte: il narratore, dopo essersi mostrato nell'*Introduzione*, si riaffaccia nella finzione, chiudendo la cornice in cui si era autorappresentato con una promessa che in realtà non mantiene.

L'incompletezza, sia essa da attribuire alle vicissitudini biografiche dell'autore stesso o a un volontario abbandono del progetto di scrittura, non deve però trarci in inganno: il romanzo si serve di alcuni tratti del genere picaresco da un punto di vista sia tematico sia strutturale, che permettono di dare forma e struttura al racconto della vita. L'autobiografia è perciò la modalità di scrittura preponderante, in cui la coincidenza tra autore-narratore-personaggio, utilizzata in chiave fittizia, è lo strumento di cui Céspedes y Mene-ses si serve per introdurre episodi secondari, unità narrative minori, in cui Pindaro diventa testimone, destinatario del racconto altrui. Allo stesso tempo, questi elementi vengono però utilizzati come legame integratore, e quindi superati e modificati, dando luogo a un incrocio, a una miscela ambigua, in cui si mescolano caratteri e presupposti provenienti da altre forme narrative, che vanno a completare e integrare la costruzione autobiografica. In questo modo, la narrazione in prima persona accoglie altre "possibilità", si apre ad altri "mondi possibili", in particolare quelli rappresentati dal romanzo bizantino e d'avventura, dalla novella di corte e dalla *novela morisca*, ovvero da quei modelli ben conosciuti e diffusi all'epoca di Céspedes.

Operazione diffusa nel '600 dato che, come afferma Rey Hazas (2003: 287)

probablemente el rasgo que mejor defina la prosa novelesca del Siglo de Oro desde un punto de vista genérico sea su hibridismo. De continuo vemos cómo evolucionan las formas novelescas de los siglos XVI y XVII mediante tanteos que funden, en diversas proporciones, hallazgos precedente a la búsqueda de nuevas fórmulas narrativas. Como es obvio, la novela picaresca no es una excepción a esta regla.

## 2. Romanzo picaresco e non solo

Quello che prevale, e che costituisce l'asse centrale dell'opera, è dunque il canone picaresco, sia in quanto racconto in prima persona – condizione che da sola non basterebbe a giustificare la definizione del testo come picaresco – sia in quanto modalità autobiografica che risponde a uno schema peculiare, in cui la tecnica narrativa, integrata nella visione del mondo del soggetto, soddisfa l'esigenza di storicità e potenzia la verosimiglianza del racconto. L'aderenza a questo modello è manifesta dunque in due aspetti, per così dire, tecnici, da cui dipende l'impostazione generale del racconto: nella presenza della voce di un io narrante e nell'inizio "dal principio". Grazie al canone picaresco, il racconto della vita è strutturato secondo una successione di episodi in cui il punto di vista di Pindaro non viene mai meno. Un punto di vista, come ha osservato Rico a proposito del *Lazarillo* e del *Guzmán*, che appartiene al narratore adulto che ricorda, con un certo compiacimento, le sue bravate e le sue avventure inserendo, dal presente della narrazione, i suoi commenti, frutto di esperienza e saggezza. Lo schema picaresco non funziona dunque come sistema chiuso, come mera imitazione, bensì in quanto struttura aperta e permeabile, a cui è possibile aggregare elementi di varia provenienza, aprendo il testo a una notevole ricchezza e varietà tematica.

In questo scenario di crescente creatività innovativa, il romanzo bizantino e d'avventura, ma con esso anche la *novela cortesana* e quella *morisca*, forniscono i nuclei metaforici e le tecniche narrative, ampliate e rivestite dalla visione dell'esistenza umana secentesca: Pindaro è infatti un personaggio che, man mano che si racconta, si presenta come giovane alla ricerca di una vita avventurosa, dove il viaggio, agglutinante di situazioni e avventure, di-

venta tema e struttura della sua vita, così come una caratteristica istituzionalizzata nell'orientamento di vita che ha scelto. L'intreccio narrativo si va in questo modo arricchendo e complicando attraverso una serie di situazioni che diventano per Píndaro occasione di crescita e maturazione; si stabilisce in questo modo una successione di voci, toni, sensibilità e si accoglie all'interno della diegesi principale una serie di "autobiografie" narrate da personaggi colti *in medias res*, di cui si ricostruiscono contemporaneamente il vissuto e la personalità.

Più che *adversidades* le sue sono *peregrinaciones* in cui le avventure/disavventure sono prevalentemente di natura amorosa: in questo modo, la casistica amorosa, che viene a completare e integrare l'autobiografia di Píndaro, – attraverso le storie d'amore vissute dalle coppie Teodora-Luis; Hortensia-Gutierre; Elvira-Alonso; Rufina-Francisco; Estela-Anselmo; Luciana-Carlos; Lucrecia-Figueroa – è sempre calata nella realtà in cui il soggetto si muove e diventa occasione per presentare una serie di tematiche care all'autore stesso. Non solo in quest'opera, ma anche nel primo lavoro di Céspedes, *Poema trágico del español Gerardo*, l'amore è presente prevalentemente nei suoi risvolti tragici: di qui quel tono spesso drammatico che accomuna queste due opere, in cui i personaggi sono spesso vittime dei loro istinti, e di quelli erotici in particolare. La tematica amorosa si fonde perciò con gli elementi tipici del romanzo picaresco: tenendo come riferimento la *novela bizantina*, in *Varia fortuna del soldado Píndaro* l'amore si manifesta come passione e istinto, ma anche come sentimento nobile e ideale; la gelosia, il tradimento, gli inganni e le menzogne, i travestimenti e i matrimoni segreti, le fughe e i naufragi sono gli ingredienti di un'opera che cerca di catturare costantemente l'interesse del lettore, suscitando in lui la *admiración*. Uno stupore e una "meraviglia" che vogliono essere frutto della "novità", rappresentata non tanto dalla materia narrata, quanto dalla modalità scelta per costruire un testo, il cui obiettivo deve essere il piacere e il diletto del lettore.

L'unione e la mescolanza di queste possibilità narrative permettono dunque all'autore di costruire un'opera in cui si integrano e confondono elementi provenienti da tradizioni e schemi letterari diversi ed è proprio grazie alla struttura autobiografica che è possibile notare come si intrecciano e si confondono, in che modo e a che livelli vengono creati punti di raccordo tra le varie componenti,

permettendo all'autore di dare rilievo narrativo a un personaggio che non lascia mai il ruolo dell'attore principale.

Abbiamo già detto che il soggetto autobiografico ricostruisce la storia della sua vita "dal principio", ovvero presentandoci la sua famiglia, i suoi genitori e descrivendo l'ambiente nel quale era stato educato.

Prima di entrare nel vivo della sua biografia, però, esplicita l'intenzione con cui si appresta a scrivere dichiarando: «Es mi intento, plega a Dios se consiga, instruir al lector en los varios sucesos de mi vida, la imitación de lo que en ella pareciere digno de alabanza, como el desprecio de lo vituperable y vicioso» (I, p. 25). Così ha inizio la storia della sua vita, a cui segue una precisa consapevolezza: «Y aunque es verdad que, siendo coronista de mí mismo, expongo la opinión a evidentes peligros, pues los defectos se admitirán con nota y las buenas acciones con incredulidad, todavía, en cambio de alcanzar el principal motivo, los atropellaré con paciencia» (I, p. 25).

Questa dichiarazione programmatica si unisce ai continui richiami e appelli al lettore, di cui il romanzo è puntellato: il destinatario viene infatti costantemente chiamato in causa in vari modi perché il soggetto autobiografico cerca sempre di suscitare la sua curiosità, preoccupandosi di non stancarlo o annoiarlo, giustificando una digressione più o meno breve affinché la sua comprensione non venga mai meno. È per lui che il racconto ha un senso: il protagonista, narratore adulto, non più bambino inesperto ma conoscitore del mondo e della vita, racconta la sua esperienza affinché il lettore possa imparare dagli errori, affinché tragga degli insegnamenti dalle vicende vissute.

Allo stesso tempo, però, il lettore viene tirato in ballo per un altro motivo: «Deleitoso nos es escribir cosas dignas de leerse, y saber juntamente cosas no indignas de escribirse. Por no faltar a la empresa que sigo, que es deleitar y divertir a los lectores, no excuso en los progresos varios de mi vida parte ni circunstancia que pueda darles gusto, que no la saque a plaza, aunque sea muy mediana, consiguiendo con esto el primer requisito de este nuestro concepto» (I, p. 171): il proposito si sdoppia così nel *prodesse et delectare*, di oraziana memoria, in cui si condensa la costruzione e il proposito della propria arte.

A tale scopo, l'eroe narra i casi che gli si presentano, o di cui diventa testimone, o che altri gli raccontano, distribuendo il materiale di cui dispone per ottenere diversi effetti di lettura, in cui vari

piani narrativi si incrociano. Alle sue vicissitudini, si uniscono perciò anche quelle di altri personaggi, che, pur non sottraendogli mai il ruolo del protagonista, condividono con lui la scena: l'anziano Quevedo, don Gutierre, Francisco de Silva, Alonso, Anselmo, Figueroa sono soltanto alcuni dei nomi che popolano il romanzo, che Píndaro conosce in prima persona, o di cui riceve il racconto della vita da parte di altri. Si tratta in alcuni casi di semplici comparse; in altri, attraverso la relazione personale con Píndaro, si approfondisce e delinea un profilo psicologico decisamente più marcato. Per raccontare la storia della propria vita, per far progredire la trama, è necessario quindi lasciare spazio a quella degli altri, in un crocevia di biografie spezzate, che vanno in alcuni casi a interagire e a completarsi. Ci ritroviamo evidentemente con quell'*atar y desatar* di cui parlava El Pinciano a proposito del romanzo di Eliodoro, a cui Céspedes si riferisce esplicitamente, imitando anche in questo ancora una volta Cervantes: nelle pagine con cui si aprono le *Historias peregrinas y ejemplares*, afferma che «*pudieran competir sus discursos (aun ceñidos al rigor de la historia) con los de Aquiles Tacio, del cantado Eliodoro, o con las ingeniosas y sutiles del divino Ariosto*» (Céspedes y Meneses 1969).

I richiami autorevoli a Achille Tazio, Eliodoro e Ariosto fanno riferimento a un genere che condivide con il romanzo picaresco il cronotopo del viaggio: la storia del picaresco, così come quella dell'amante nel romanzo bizantino, corre parallela al racconto del viaggio intrapreso che, nel caso del *Lazarillo* o del *Guzmán*, si chiude con il ritorno al punto di partenza, condizione disattesa, come abbiamo visto, in *Varia fortuna*. Osserviamo invece una struttura determinata da una tripla dimensione: quella spaziale, geografica; quella sociale, intimamente connessa a quella temporale, dato che vediamo il protagonista bambino diventare un uomo adulto, dapprima vagabondo, poi soldato, infine nobile.

C'è però una considerazione che merita approfondire: nel romanzo picaresco, tra la storia narrata e l'istanza discorsiva che la produce, tra il presente da cui il picaresco scrive le sue memorie e il suo passato evocato, esiste un nesso tutt'altro che casuale. Lázaro, Guzmán scrivono in conseguenza di un ultimo evento. Tutto ciò non è presente invece in *Varia fortuna del soldado Píndaro*, le cui avventure seguono una progressione cronologica che non è però vincolata o subordinata a nessun "caso". Il racconto della propria vita, gratuito e libero da qualsiasi giustificazione o apologia, è un esempio, un modello, forse, di "propaganda" con il quale mettere

in scena le virtù e le qualità della *hidalguía* a cui Píndaro orgogliosamente appartiene.

Se dunque il Primo libro è più vicino al modello picaresco, sia perché il protagonista stesso è un giovanissimo vagabondo, sia per i suoi contatti con il carcere e la *hampa* sivigliani, il Secondo segna il distacco dal genere per andare maggiormente nella direzione del romanzo bizantino e della *novela cortesana*: Píndaro è ormai diventato un gentiluomo, un avventuroso e innamorato eroe, nonché un compagno di viaggio fedele e coraggioso. Il romanzo si chiude infatti con il racconto di Figueroa, l'amico con il quale Píndaro era fuggito da ragazzo per dare inizio alle sue avventure. Quando Píndaro ritrova Figueroa, che da subito non riconosce, costui è gravemente malato: in punto di morte questi gli racconta le sue vicissitudini per giustificare la sua presenza tra le fila degli infedeli. Solo ascoltando la sua storia, Píndaro può riconoscerlo e riabbracciarlo, permettendogli anche di confessarsi e di morire in pace. Questo episodio diventa così il pretesto per inserire gli elementi e l'atmosfera tipici dei racconti di *cautivos*, ma anche noti motivi riconducibili alla novellistica all'italiana, in particolare quella boccacciana, con il tema della sposa innocente e del cuore strappato: elementi presenti nel racconto di Figueroa, quando descrive il suo servizio a casa di don Carlos e Luciana e le trappole costruite ai loro danni dalla giovane Lucrecia.

Merita a questo punto prendere in considerazione la complessa architettura del romanzo soffermandosi sugli episodi intercalati, che sembrano prescindere dalla storia della vita del protagonista e che sono invece, nella maggior parte dei casi, a lui strettamente vincolati. Distinguiamo a questo proposito i racconti che sono completamente estranei alla linea diegetica primaria da quelli che sembrano provenire e appartenere a un altro livello diegetico, parte di un'altra "storia", o di un altro "romanzo", e che per vari motivi si incrociano e collimano con l'autobiografia di Píndaro. In questo secondo caso si tratta sempre di "incontri-narrazione", dove il primo elemento costituisce l'apparizione di quello che Barthes (1982) ha definito "enigma" e il secondo il relativo scioglimento, accompagnato, in alcuni casi, da agnizione finale. La struttura che li contraddistingue permette l'inserimento di svariati elementi accessori, dato che ogni incontro porta Píndaro a volere o dover conoscere il relativo protagonista, che gli racconta così la storia della sua vita, ancora una volta, *del principio*.

Al primo gruppo appartengono i racconti che, rispondendo a uno schema didattico e retorico vicino al *Guzmán*, non sono casuali ma servono come esempio, insegnamento, momento di riflessione, dunque pausa narrativa che sospende e rallenta il susseguirsi delle vicissitudini dell'eroe. Nella maggior parte dei casi, si tratta di brevi aneddoti che, sottintesi all'intenzione esemplare, hanno un senso nell'economia narrativa se esaminati alla luce del proposito didascalico che muove il soggetto. È dunque Píndaro che li inserisce nella sua autobiografia per chiarire e spiegare al lettore i "casi" della sua vita, così come per incuriosirlo e istruirlo; in alcune circostanze, in particolar modo quando il protagonista, alle prese con le prime avventure, è giovane e inesperto, sono altri personaggi a narrare l'aneddoto, per cui il soggetto autobiografico non può che diventare, insieme ad altri personaggi, narratario del racconto altrui<sup>4</sup>.

A questo tipo di episodi intercalati si uniscono, come abbiamo detto, quelli che invece interagiscono con la linea diegetica primaria, andando a completarla e complicarla: è il caso delle vicende d'amore tra don Gutierre e Hortensia, che occupano buona parte del Primo libro, in cui Píndaro riveste il ruolo di aiutante, complice e confidente del suo padrone<sup>5</sup>; ci sono poi un nutrito gruppo di episodi brevi, a cui si uniscono due situazioni principali che vanno a intrecciarsi con la vita del soggetto autobiografico, tanto che questi diventerà parte attiva e personaggio determinante nell'esito finale<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> È quanto avviene con il racconto della vita del capitano Alonso de Céspedes, che il sacerdote presso cui sono ospiti Píndaro e don Francisco rivolge a quest'ultimo: il macabro racconto, già presente in *Jardín de flores curiosas* di Antonio de Torquemada, viene inserito rendendolo funzionale alla linea diegetica e come pretesto per fare riferimento alla presenza di elementi soprannaturali.

<sup>5</sup> Cf. a questo proposito i lavori di Ines Ravasini (1998) e Núñez Rivera (2006).

<sup>6</sup> Nel primo caso, Píndaro riceve da mani sconosciute un misterioso scrigno, e nel tentativo di scoprire chi sia il proprietario e chi glielo abbia consegnato, viene a conoscenza della storia di Elvira e don Alonso, i cui ritratti sono parte del contenuto dello scrigno stesso. Elvira ha preso infatti alloggio nella locanda in cui Píndaro sta vivendo e si nasconde nella camera attigua a quella del nostro eroe. Quando questi la riconosce, le offre il suo aiuto e la sua protezione purché la donna gli racconti i motivi della sua reclusione: scopriamo così la sfortunata storia d'amore di Elvira e don Alonso, uomo egoista e capriccioso. Dopo averla ascoltata e consolata, Píndaro esaudisce i suoi desideri, aiutandola a ritirarsi in convento e restituendole il contenuto del misterioso scrigno: dal

Una costruzione narrativa di questo tipo allude a quel rinnovamento che, poco a poco, viene assorbito dalla prosa secentesca; nella penna di Céspedes, la consapevolezza del proprio valore porta a raccontare e a raccontarsi senza interruzione, per costruire il senso di sé nella narrazione di peripezie che vanno a costituire un racconto aperto, punteggiato di considerazioni metadiscorsive nelle quali appare rinnovato il fiducioso autocompiacimento della propria fatica.

Riprendendo consapevolmente vari modelli narrativi, Céspedes y Meneses può costruire un'opera il cui protagonista è un vero e proprio eroe al centro delle avventure che ci racconta, che diventerà sempre più consapevole di sé e della vita, attraverso esperienze che lo porteranno a riconoscere la mutevolezza e la varietà della fortuna. L'autobiografia di Píndaro permette all'autore di presentare una serie di temi a lui cari: il *desengaño*, lo smascheramento delle false apparenze, la fragilità della natura umana e la sua miseria, i voltafaccia improvvisi della fortuna. Nella finzione congegnata grazie agli esempi cervantini e alemaniani, e non solo, l'autore ci consegna l'immagine di una Spagna al centro di un mondo prossimo al reale, raccontato secondo i principi della verosimiglianza.

Se è con Guzmán che il picaro acquista una dimensione teologica e morale, solo accennata nell'esperienza del suo predecessore Lázaro, Píndaro ricalca i passi guzmaniani raccontando all'onnipresente destinatario (sia esso il narratario intradiegetico, il lettore implicito o il lettore reale) il suo cammino costruito come una successione di episodi, di luogo in luogo e di stagione in stagione: la sua vita diventerà così un viaggio in cui gli incontri, le avventure e le disavventure saranno specchio della natura umana,

---

suo gesto, nascerà una profonda amicizia. L'altro caso è invece l'unica storia d'amore a lieto fine. A Ocaña Píndaro riceve, da mani sconosciute, una cesta che contiene un neonato, che gli viene affidato con precise istruzioni. Se in situazioni precedenti lo avevamo visto fuggire o dileguarsi di fronte a rischi o pericoli, adesso, diventato un uomo adulto e responsabile, non lascia il neonato in balia di se stesso, ma porta fino in fondo il compito che gli è stato affidato. La Fortuna, vera e propria protagonista del libro, lo metterà, casualmente, sulla stessa strada del padre del bambino, che potrà però riconoscere solo quando l'uomo, Anselmo, se pur reticente, gli avrà raccontato la sua storia. Il lieto fine, ovvero il ricongiungimento di Anselmo con la sua amata Estela e con il loro bambino, potrà dunque realizzarsi grazie all'intervento di Píndaro, che può così riscattarsi dal fallimento di cui era stato invece testimone, e in un certo qual modo complice, in occasione dell'amore tra don Gutierre e la bella Hortensia.



dei suoi vizi e delle sue virtù, sempre inquadrate e ricondotte al buonsenso cristiano. L'elemento moralistico rimane infatti circoscritto ad aforismi o a brevi dissertazioni di morale, in cui il protagonista compendia le proprie riflessioni: si tratta di pensieri con i quali fare ordine e chiarire il senso delle proprie esperienze, sempre ammaestrando e divertendo il suo ipotetico lettore.

### 3. Conclusioni

*Varia fortuna del soldado Píndaro* merita dunque di essere annoverata tra le opere che hanno segnato la letteratura spagnola dei Secoli d'Oro, in quanto documento efficace a rappresentare e scandagliare *topoi* e tematiche in cui confluiscono ricordi narrativi diversi, manifestazione della poetica dell'autore e dell'ideologia di un'intera epoca. Ci troviamo di fronte a una modalità narrativa sperimentale, basata su una pratica combinatoria, dal punto di vista della costruzione formale, che dà origine a un'opera vicina ad altri testi appartenenti al genere *cortesano*, frutto della penna di autori forse più famosi, quali Castillo Solórzano, Tirso de Molina, María de Zayas.

Caratterizzata da uno stile libero e dinamico, l'opera merita una lettura attenta e una circostanziata riflessione per coglierne le strategie compositive: Céspedes y Meneses è infatti un autore interessante per la maturità dimostrata nell'uso coerente di tecniche narrative multiformi, utilizzate consapevolmente non tanto per svelare verità e finzioni, quanto per raccontare i loro variabili effetti, dando luogo a testi rappresentativi di un'epoca ricca di aspirazioni e frustrazioni, ambizioni e *desengaño*.

### Bibliografia citata

- Alemán, Mateo (1987), *Guzmán de Alfarache*, J.M. Micó, ed., Madrid, Cátedra.  
Álvarez, Guzmán (1958), *El amor en la novela picaresca española*, Den Haag, Van Goor.  
Aragone, Elisa (1961), "Barezzo Barezzi, stampatore e ispanista del Seicento", *Rivista di letterature moderne e comparate*, 14: 284-312.

- Arata, Stefano (1982), "I primi capitoli del Persiles: armonie e fratture", *Studi Ispanici*: 71-86.
- Barthes, Ronald (1982), *Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi.
- Battafarano, Italo Michele, P. Taravacci, eds. (1989), *Il picaresco nella cultura europea*, Trento, Reverdito.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1957), "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI: 313-342.
- Blasco, Javier (2005), *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (1992), *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Cassol, Alessandro (2001), *Vita e scrittura. Autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milano, LED.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo de (2011), *Alterna fortuna del soldado Píndaro*, G. Fiordaliso, ed., Pisa, ETS.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1906), *Prólogo a Céspedes y Meneses*, Gonzalo de, *Historias peregrinas y ejemplares*, Madrid.
- Cúcala Benítez, Lucía (2006), "Céspedes y Meneses y la novela griega. La providencia en *El español Gerardo* y en las *Etiópicas*", *Etiópicas*, 2: 335-362.
- Fonquerne, Yves-René (1969), *Introducción biográfica y crítica a Céspedes y Meneses*, Gonzalo de, *Historias peregrinas y ejemplares*, Madrid, Castalia.
- González-Barrera, Julián (2009), "Soldados, doncellas y expósitos: Gonzalo de Céspedes y Meneses, un fiel lector cervantino", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVII/2: 761-776.
- González Rovira, Javier (1996), *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- Guillén, Claudio (1957), "La disposición temporal del Lazarillo de Tormes", *Hispanic Review*, XXV: 246-279.
- Guillén, Claudio (1967), "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco", in *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, vol. I: 221-231; ora in Id. (1988), *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica: 197-211.
- Guillén, Claudio (1988), *La escritura feliz: literatura y epistolariadad*, in *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets: 177-233.

- Ifé, Barry W. (2009), *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Barcelona, Crítica.
- López Estrada, Francisco (1984), *Variedades de la ficción novelasca*, in *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II, F. Rico, ed., Barcelona, Crítica: 271-279.
- López Grigera, M. Luisa (1994), *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca.
- Madroñal Durán, Abraham (1991), "Sobre el autobiografismo en Gonzalo de Céspedes y Meneses", *Críticón*, 51: 99-108.
- Meyer Minnemann, Klaus, S. Schlickers (2008), (eds.), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert.
- Núñez Rivera, Valentín (2006), "Un avatar tardío de la ficción sentimental. Céspedes y Meneses recrea a Piccolomini", in *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia: 639-650.
- Pacheco, Arsenio (1975), *Prólogo a Céspedes y Meneses, Gonzalo de, Varia fortuna del soldado Píndaro*, Madrid, Espasa Calpe.
- Palomo, M. del Pilar (1976), *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Planeta Editorial.
- Prellwitz, Norbert von (1992), *Il discorso bifronte di Guzmán de Alfarache*, Roma, Bagatto.
- Ravasini, Ines (1998), "Percorsi intertestuali tra citazione e rifacimento: dalla *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini alla *Varia fortuna del Soldado Píndaro* di Gonzalo de Céspedes y Meneses", *Studi in onore di Vito Carofiglio*, a cura di G. Dotoli, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, terza serie, XII: 45-57.
- Rey Hazas, A. (1996), "El *Quijote* y la picaresca: la figura del hidalgo en el nacimiento de la novela moderna", *Edad de Oro*, XV: 141-160.
- Rey Hazas, Antonio (2003), *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, Col. Thema.
- Rico, Francisco (1976), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- Ripoll, Begoña (1991), *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico*, Ed. Universidad de Salamanca, 1991.

- Scudieri Ruggeri, Jole (1958), "Céspedes y Meneses narratore", *Anales de la universidad de Murcia*, XVII: 33-87.
- Zamora Vicente, Alonso (1962), *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires, Editorial Columba.

## La crónica dramática de asunto histórico en el teatro español del siglo XX

Manuela Fox  
(Università degli Studi di Trento)

La crónica dramática, según la definición de Patrice Pavis, es, en primer lugar, «una obra basada en hechos históricos [cuyo] interés [...] consiste en estar en contacto directo con la historia, en dramatizarla con voluntad de rigor pero también de moralismo y de ejemplaridad contemporánea» (Pavis 1998: 103-104). A la escueta definición de Pavis – a la que volveré más adelante – hay que añadir algunos datos fundamentales para llegar a una ilustración completa del género: en las crónicas dramáticas, los hechos suelen estar colocados en orden cronológico y abarcan un laxo de tiempo bastante largo como, por ejemplo, la vida de un personaje o un acontecimiento histórico. Esto, por la síntesis que requiere la expresión teatral, impide que la representación fluya, por lo que los episodios se subsiguen a saltos; además, la crónica tiene normalmente una intención didáctica, ya que su objetivo no es simplemente presentar un suceso sino, más bien, ofrecer una visión crítica y emblemática de una evolución personal o histórica. Los orígenes de la crónica dramática son dobles: por un lado, el *stationendrama* de August Strindberg, en el que está presente un solo sujeto, protagonista de un trayecto, sobre todo interior, del que el espectador conoce fragmentariamente algunas etapas; por otro lado, la *chronicle play* shakespeariana, en la que el dramaturgo inglés celebraba, con un fuerte intención coral, la historia nacional en la que se movían sus grandes protagonistas.

Ruiz Ramón da una definición muy completa de la crónica dramática española moderna y la define como «la visión sincopada» de la Historia; se trata, según él, de dramas contruidos como *reportajes* teatrales, que unen, a la estructura episódica de la *chronicle play*, las técnicas y las intenciones del teatro histórico, del teatro político y del teatro documento. Las características individualizadas por Ruiz Ramón son: la sustitución del personaje individual con un personaje colectivo, pero antiheroico, víctima de las circunstancias y de las fuerzas históricas; el proceso histórico fragmentado en momentos significativos; la mezcla entre personajes reales y personajes ficticios, entre datos verídicos e imaginarios; la

incorporación de fotografías, documentos, canciones, proclamas; la ruptura constante de la acción dramática, dividida en una sucesión de cuadros que la hacen avanzar a saltos (Ruiz Ramón 1978: 226-227). Las únicas dos obras que Ruiz Ramón cita a este propósito son *Historia de unos cuantos* (1971), de José María Rodríguez Méndez, y *El camarada oscuro* (1972), de Alfonso Sastre, ambas analizadas en este ensayo, que incluye además *Historia de los Arraiz* (1973), de Hermógenes Sainz, *Como reses* (1979), de Luis Matilla y Jerónimo López Mozo, y *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* (1982), de Lidia Falcón. Lo que me parece interesante en este conjunto de obras es que tres de las cinco se escribieron entre 1971 y 1973, o sea en los últimos años de la dictadura, una en 1979, en plena Transición, y otra en 1982, el año del comienzo de la época democrática. Como trataré de demostrar, el complejo clima político de los setenta y comienzo de los ochenta marca claramente el mensaje que estas cinco piezas quieren transmitir.

La elección del corpus ha sido forzosa y obligada: a lo largo de mis investigaciones, estas piezas resultan ser las únicas obras teatrales que reúnen las características necesarias para ser definidas como crónicas dramáticas de asunto histórico escritas en España en la segunda mitad del siglo XX y es también significativo, lo repito, que la redacción de las piezas se concentre en tan sólo una década, eso sí muy convulsa. Sin duda, se trata de un conjunto de dramas muy coherente y compacto, ya que los cinco textos abarcan casi el mismo largo tramo de la historia española: desde finales del siglo XIX o principios del siglo XX, hasta el comienzo de la dictadura, en dos casos, o hasta entrados los años setenta en dos piezas, o hasta 1981 en un caso. Además, tienen un común objetivo común: mostrar el trayecto de una nación luchando por la democracia y la libertad. Retomo ahora la última parte de la definición de Pavis, que cité al comienzo de mi ensayo: «las fábulas de las crónicas están organizadas según el punto de vista y el discurso del historiador-dramaturgo, vistas en una forma teatral donde la literatura y el escenario ejercen sus propios derechos» (Pavis 1998: 104). Este es otro punto de interés de las crónicas: la presencia, más o menos explícita, de un narrador, que nunca pasa desapercibido y cuyo papel es el de guiar el hilo narrativo y romper con la ilusión dramática, como veremos más tarde.

Después de esta sintética premisa sobre el género teatral de la crónica dramática, se hace preciso pasar al análisis de los textos,

para profundizar en la conclusión la cuestión teórica, tras adquirir algunos datos textuales.

*Historia de unos cuantos*, escrita en 1971 y publicada en 1982, es un «drama en diez momentos» de José María Rodríguez Méndez. Martha T. Halsey, en un ensayo sobre el drama histórico en España, la define como «popular chronicle» (Halsey 1988: 21 y 25): popular, ya que se centra en la vida cotidiana de las masas y se acoge a las formas del género chico; crónica, por las características que he subrayado al empezar el análisis, o sea el hecho de que se centra en una serie de acontecimientos que incluyen personajes colectivos y que se desarrollan en un periodo bastante largo. Además, Rodríguez Méndez muestra, a través de los ojos de la gente, algunos de los mayores sucesos de la historia española reciente, por medio de escenas aisladas (*sketch* o *cuadros de costumbre*). A diferencia de *El camarada oscuro* o de *Historia de los Arraiz*, los grandes personajes históricos están ausentes y la historia se ve ‘desde abajo’, desde el punto de vista de sus potenciales víctimas. Al igual que en *Como reses*, la existencia de las clases humildes sigue inmutada a pesar de los cambios en los gobiernos y esa inmovilidad parece denunciar un profundo pesimismo por parte de los autores. Sin embargo, existe una diferencia formal con las demás crónicas: la obra de Rodríguez Méndez sólo deja que hablen los personajes teatrales a través de los diálogos y faltan, pues, tanto los elementos extraverbales que informan al público sobre la situación histórica y política, como una figura mediadora o un narrador: el contexto sólo surge de las palabras de los personajes populares, quienes no demuestran tener una conciencia ideológica muy clara ni definida.

Como comenté anteriormente, los diez cuadros que componen el texto adquieren valor no sólo por formar parte de un conjunto, sino también de por sí. En ellos se presentan otros tantos momentos de la historia española, desde la pérdida de las últimas colonias en 1898 hasta la Guerra Civil, vividos por dos familias de los barrios populares de Madrid: la primera está compuesta por Felipe y Mari Pepa, quienes pertenecen al pueblo, y la otra por Julián y Susana, típica pareja de ‘nuevos ricos’. Cuando se concluye la obra, estamos en 1936 y la protagonista Mari Pepa, ya anciana, ha experimentado en primera persona todos los acontecimientos históricos, políticos y sociales que hicieron de España una nación vencida. Por consiguiente, la mujer llega a ser un ejemplo vivo de estas vicisitudes y un claro símbolo de las plagas de la nación.

El origen estilístico de la obra se puede buscar, quizás, en la novela picaresca, con sus héroes populares que reflejan la decadencia del imperio español, o en el sainete, que muestra la vida cotidiana en los barrios populares, o bien en el esperpento de Valle-Inclán, que deforma la idea de realidad y de héroe, dando una versión grotesca con intención crítica. El lenguaje que utilizan todos los personajes refleja el habla típica de los barrios populares madrileños y resulta eficaz, denso, rico en términos irónicos, jergales, redundantes. Las acotaciones, sobre todo las que empiezan cada secuencia, son muy amplias, narrativas, expresadas con un lenguaje descriptivo, al punto que el dramaturgo Martín Recuerda, editor de la pieza, las define como «acotación funcional de carácter chaplinesco» (1982: 23), para subrayar el carácter del pueblo representado por el autor: puede haber burlas e ironías, a pesar de las desgracias que toca sufrir.

En la misma introducción, Martín Recuerda afirma que *Historia de unos cuantos* es «no sólo una de las obras más logradas de Rodríguez Méndez, sino una de las más importantes del teatro español contemporáneo» (1982: 23). Su fuerza, sin embargo, sólo reside en el diálogo, ya que no están presentes elementos de experimentación formal, al estilo del teatro épico o del teatro político. Esto parece chocar con el género elegido, justamente el de la crónica dramática, que suele ser objeto de renovación, por lo que concierne las formas teatrales más tradicionales: por ejemplo, aquí el transcurrir del tiempo sólo se hace patente en las acotaciones, que sirven para los lectores, o se nota en los diálogos, mientras que en los otros textos analizados, carteles o altavoces declaman las fechas o los acontecimientos para que también el público esté al tanto de la situación histórica. Desde el punto de vista formal y si confrontada con las demás crónicas dramáticas, *Historia de unos cuantos* es un drama más bien convencional, sólo animado por las largas acotaciones, en las que se recapitula la situación histórica y política y el desarrollo de la trama. Sin embargo, esto no le quita méritos a la pieza, que es vigorosa y lograda, en la línea de la teatralidad que Rodríguez Méndez propugnó a lo largo de su trayectoria.

Alfonso Sastre redactó el texto de *El camarada oscuro* (escrito en 1972 y publicado en 1979) según su teoría de la *tragedia compleja*. Al igual que los demás textos que analizo en este ensayo, la obra de Sastre sigue los hechos históricos españoles del período en el que se desarrolla su trama, en este caso de 1902 a 1972. La pie-



za, cuyo subtítulo es «Un melodrama histórico», dramatiza la vida del militante marxista Ruperto, hijo de anarquistas, y sigue acompañando el despliegue de su existencia con los acontecimientos sociales y políticos que marcaron la España del siglo XX: la subida al trono de Alfonso XIII, el decreto de Romanones que vedó el uso del catalán en las prácticas religiosas, la Semana Trágica de Barcelona, la guerra colonial, la dictadura, la República, entre otros. El contexto histórico penetra en el tejido teatral a través de expedientes típicamente brechtianos y piscatorianos, como carteles, voces en *off*, diálogos que no tienen otro intento sino el de explicar la situación, grabaciones. La rápida sucesión de los hechos se presenta a través de carteles con fechas, artículos de periódicos, breves digresiones, imágenes documentarias, o bien se entiende gracias a los diálogos entre los personajes que comentan los acontecimientos. Además, el lector puede conocer las referencias temporales leyendo las acotaciones.

Quiero aludir brevemente a la segunda parte de la obra, que se centra en la guerra y en la dictadura, ápices de la crisis española del siglo XX. En estas situaciones la vida de Ruperto sigue entre combates, torturas, la cárcel, un intento de exilio, y, sobre todo, la muerte de todos sus amigos y de su familia. Este hondo dolor subraya la soledad de Ruperto frente a la Historia que, según su parecer, es injusta y guiada por el azar. A pesar de esto, el protagonista nunca pierde su carácter de héroe irrisorio, esperpéntico, en el que se unen, en perfecta armonía, elementos trágicos y elementos grotescos, y sigue luchando por sus ideales, aunque se trate de una batalla perdida de antemano. Efectivamente, a lo largo de la pieza, hay una larga reflexión sobre la ciega adhesión del protagonista al comunismo, hasta el momento en que siente una fuerte desilusión y decepción: sus ideales ya no son compartidos por las nuevas generaciones, se da cuenta de lo inútil que es luchar, de los mecanismos oscuros que dominan la política. La ceguera física que lo afecta hacia el final de su vida es un claro símbolo de su ceguera ideológica, de la que, sin embargo, no acaba de tener una clara conciencia.

En el penúltimo cuadro, Ruperto, moribundo en su cama, recibe la visita del personaje del Autor, quien sale a la escena poniendo al desnudo la ficción escénica, no sólo con su mera presencia, sino entrando, como leemos en una acotación, «con el timbre (el efecto teatral que acaba de funcionar) en la mano» (Sastre 1979: 68). Toda la pieza está impregnada por una intención anti-mimética, pero

es justamente ahora cuando los recursos teatrales se muestran de manera patente, consiguiendo una definitiva ruptura de la ilusión escénica. Ruperto es ahora consciente de su naturaleza teatral, sabe que tiene un 'autor' y no se asombra cuando su estatus se revela, es más: se queja con el Autor de su muerte tan poco heroica. El anti-mimetismo sigue en el último cuadro. El entierro se ambienta por toda la sala teatral: la policía controla al público, evacua a los personajes y detiene al Autor. Entretanto «va cayendo el telón como señal de que esta obra dramática ha terminado mientras la vida y la muerte continúan» (Sastre 1979: 71). Sastre no sólo quita simbólicamente la distancia entre platea y palco, sino que físicamente la suprime, a través de la presencia de los actores entre las butacas, junto con los espectadores, y la participación del público, como si fuera un personaje más.

*El camarada oscuro* es un texto político a partir de su temática, hasta el punto de vista formal: como comenté, incluye muchos recursos propuestos por Piscator y Brecht, como pasajes musicales, carteles con fechas y lugares (o calendarios y grandes relojes), interrupción del pathos a través de escenas grotescas o burlescas. Pertenecen a la crónica dramática más pura, la estructura cronológica, la división en cuadros significativos, el protagonista que los atraviesa. Lo más impresionante de *El camarada oscuro* y de las demás crónicas dramáticas objeto de este análisis, es que los personajes están inmóviles, parados, mientras su escenario, que es la Historia, no para, muda continua y vertiginosamente, y los arrastra. La visión de la historia que surge en *El camarada oscuro* es anti-dialéctica, unilateral, agobiante: una historia que evoluciona en sentido trágico, fatal, donde las esperanzas siguen frustrándose a lo largo de las décadas.

La tercera crónica dramática sobre el siglo XX español es *Historia de los Arraiz*, escrita en 1973, por Hermógenes Sainz, y publicada póstuma en 1994<sup>1</sup>. Se trata de un autor poco estudiado aunque muy activo en el teatro, el cine y la televisión<sup>2</sup>: nació en Melilla, en 1928, en el seno de una familia republicana que sufrió duramente los desastres de la Guerra Civil, situación reflejada en el texto en análisis, que es un retrato autobiográfico de la historia de la familia

---

<sup>1</sup> Sainz murió en Madrid, en 1990.

<sup>2</sup> El volumen *Teatro español de la A a la Z* lo define como: «dramaturgo, narrador y colaborador en diversas producciones de cine y televisión» (Huerta Calvo et alii 2005: 637).

del autor. El mismo dramaturgo nos explica su pieza: «*Historia de los Arraiz* pretende ser teatro documento, donde lo dramático cede frecuentemente en beneficio de lo puramente testimonial» (Sainz 1994: 21). El texto está lleno de referencias históricas y políticas, y el lector o el espectador siempre están al corriente de los acontecimientos que hacen de telón de fondo a la historia de la familia Arraiz, aunque los documentos y los testimonios están, muchas veces, tan englobados en el texto dramático que no es posible reconocerlos ni escindirlos. Los personajes cuentan y comentan los eventos en sus diálogos, a veces acompañados por carteles y pancartas, cuya función es la de recordar la circunstancia histórica en la que sucede un cada cuadro de la pieza.

*Historia de los Arraiz* es una obra teatral monumental, que recuerda los grandes dramas autobiográficos de Eugene O'Neill, como *Long day's journey into the night*. El texto está articulado en seis partes y sesenta y cuatro cuadros, cincuenta y dos personajes, más decenas de policías, estudiantes, falangistas, personajes históricos. En la presentación, Sainz explica que deja al director de escena la selección de los cuadros, demostrando así darse cuenta de que la representación integral de la obra es una tarea imposible. Las indicaciones técnicas, que escribe en la presentación y en las acotaciones, son muy puntuales y detalladas, y nos muestran que el autor es muy consciente de los mecanismos de la puesta en escena.

La acción teatral arranca en julio de 1936, cuando la familia Arraiz es destrozada por el comienzo de la guerra: el padre es asesinado y, para la madre y los ocho hijos, empiezan años de pobreza y peregrinaciones. En estas primeras escenas, el personaje del niño Ernesto (alter ego del autor y llamado Hijo 5º en el reparto de personajes), contemplando el cadáver de un hombre, se convierte en símbolo de la pérdida de la inocencia y de las ilusiones, debida a un suceso que sobrepasa la capacidad de entender del niño. También en las escenas siguientes, las dedicadas a la posguerra, las experiencias de Ernesto, las que más espacio tienen en el texto, son proyecciones de las del autor: a pesar de las humillaciones y de las dificultades, no deja de demostrar un fuerte ánimo en ayudar a su madre y seguir adelante.

La pieza sigue un sinfín de acontecimientos de los años de la dictadura, pero lo que emerge con más fuerza es la destrucción del tejido familiar, a causa del 'mal de vivir' de cada uno de sus miembros. La familia Arraiz, sus múltiples destinos, cada uno representado por uno de los hijos, es España entera, vencida, aplas-

tada, pero que sigue viva y marca un camino (incompleto, ya que el texto se escribió en 1973) hacia la esperanza de la democracia.

La sexta parte se desarrolla entre 1962 y 1973, año en que se escribió la pieza, y se concluye trágicamente, con la muerte del hijo adolescente de Ernesto, golpeado por la policía durante una manifestación. En este momento, en el fondo del escenario, vuelve a aparecer la misma imagen del cadáver que abrió la pieza, para subrayar lo ineluctable de la violencia en la historia española del siglo XX. El mensaje de *Historia de los Arraiz* es, pues, terriblemente trágico: la historia es un túnel sin salida; la familia, ya destrozada, no tiene esperanza alguna y su historia teatral termina mientras aún no ha terminado la dictadura, en 1973, dándonos la idea de que las cosas nunca van a cambiar.

*Historia de los Arraiz* respeta la convención teatral de ruptura entre personajes y público (al contrario de *El camarada oscuro*), pero tiene muchos recursos brechtianos y piscatorianos, como canciones, carteles, letreros, que llevan al espectador más allá de la dimensión escénica y el resultado es el de un magnífico fresco sobre la Guerra Civil y la dictadura, narrado como experiencia personal por un dramaturgo maduro y consciente del medio teatral. Su intención política se concreta en la voluntad de presentar la sociedad de los vencidos, desde el punto de vista de quienes vivieron en ella y pudieron sobrevivir, aunque exhaustos bajo el peso de la Historia.

Lo que surge de *Historia de unos cuantos*, *El camarada oscuro* e *Historia de los Arraiz* es un pesimismo radical, en el que la historia sigue adelante, pero no progresa. A mi parecer, esto se debe al hecho de que todos los textos que acabo de describir se escribieron cuando aún no había terminado la dictadura, entre 1971 y 1973, un momento en el que aún costaba mucho vislumbrar los valores de libertad, tolerancia y democracia que se hicieron realidad sólo a partir de los años ochenta. Sin embargo, el hecho de que la dictadura estuviese en sus últimos momentos motivó a los dramaturgos a hacer un balance que años antes era imposible y esto explicaría el porqué de la concentración de tres textos de estructura y argumento muy parecidos, en tan pocos años, y justamente a principios de los setenta. En los dos textos que falta por analizar, la perspectiva y, sobre todo, el mensaje final son, como vamos a ver, muy distintos.

En 1979 termina la redacción de *Como reses*, escrita por Luis Matilla y Jerónimo López Mozo. El pretexto para redactar la pieza surgió de la creación, por parte de César Oliva, del Teatro del Ma-

tadero en Murcia. La nueva compañía estable disponía de los espacios del antiguo matadero municipal, del que tomó su nombre, y pidió a los dramaturgos que escribiesen un texto para inaugurar el grupo y la sala. Matilla y López Mozo decidieron ambientar su texto justamente en el matadero de una anónima ciudad de provincia. En un breve ensayo que precede el texto teatral, los dos autores explican que la invitación tenía un doble interés: se trataba de su primer trabajo después de la muerte de Franco y de una nueva oportunidad para consolidar la colaboración entre ellos, ya larga y armoniosa<sup>3</sup>. El cambio radical que se produjo en la situación política pocos años antes, hace que esta pieza sea diferente de las anteriores que comenté, no tanto en la forma – se trata otra vez de una crónica dramática – sino, como veremos, en el mensaje final y en el significado que cobran las vicisitudes de los personajes.

Maria Teresa Cattaneo (1989: 13) afirma que, en esta obra, los autores:

construyen, con transiciones del realismo al grotesco y cinematográfica aceleración de secuencias, entre las fechas 1909-1939 y desde el observatorio del matadero municipal de una ciudad provinciana, una compleja crónica civil. La Historia se mezcla con las pequeñas historias personales y se dibuja con tensión y emoción un importante trozo de la lucha obrera en España.

La fuerza de la pieza reside justamente en las características individuadas por Cattaneo: mezcla de estilos y entrelazamiento entre historia nacional e individual, además de la presentación de los eventos en una estructura secuencial y cronológica, que procede por momentos ejemplares. Además, hay canciones al estilo de los *songs* brechtianos, alegorías y desfiles carnavalescos, peleles, proyección de fotos y de titulares de periódicos, un presentador con función de narrador, y un «gran calendario en la pared señala que corre el mes de marzo de 1931» (Matilla/López Mozo 1980: 108). El recurso teatral del calendario es típico del teatro político propuesto por Piscator, quien utilizaba «uno schermo verticale posto sul boccascena sul quale vengono proiettati fatti, annotazioni, dati

---

<sup>3</sup> Luis Matilla y Jerónimo López Mozo escribieron siete obras en colaboración: *¡Lástima que hoy no llueva!* (1970), *El Fernando* (1972), *Parece cosa de brujas* (1973), *Los conquistadores* (1973), *Los fabricantes de héroes se reúnen a comer* (1975), *Primera crónica cuatrera del exilio y gloria de Mío Cid* (1975) y *Como reses* (1978).

e date storiche, ecc» (Castrì 1973: 87), elemento cuya herencia se notará incluso en los carteles brechtianos.

El riquísimo bagaje paratextual que acompaña el texto teatral de *Como reses* tiene una función necesaria en la economía de una crónica dramática, pero también subraya emblemáticamente la dificultad de la misma de sustentarse únicamente como texto dramático, problemática que examinaré más adelante.

El crítico García Garzón, en un artículo que acompañó el estreno madrileño de la obra, en septiembre de 1987, subraya la indudable influencia brechtiana en el texto: el procedimiento de análisis de la realidad que va de lo particular (microcosmo del matadero) a lo universal (la historia española) y al revés, y que se suma a la intención didáctica de Brecht, con una referencia, temática, además que técnica, a *Santa Juana de los mataderos*. Según García Garzón, el texto de *Como reses* peca por exaltar demasiado a los obreros, a través de mecanismos parecidos a los del ya superado realismo socialista, y por acompañar la acción escénica con números musicales, inadecuados y poco verosímiles (García Garzón 1987). Su juicio es más bien negativo, al contrario del de Domingo Miras, con ocasión de la misma representación. Miras aprecia el valor del texto, exalta su complejidad teatral, el compromiso ideológico y concluye así su reseña: «Por una vez, el teatro tuvo dignidad moral juntamente con esa dignidad estética que últimamente parece su única obligación» (Miras 1987: 19).

También aquí, como en *Historia de unos cuantos*, *El camarada oscuro* y las otras, la Historia, con mayúscula, fluye junto a las miles de historias individuales y no funciona simplemente como telón de fondo sino como matriz de las vicisitudes de los protagonistas. Cabe destacar que los personajes de *Como reses* rehúyen los estereotipos, están vivos, humanos, brechtianamente heroicos y no ceden a la tentación de ser «rígidos e ideales portavoces de la clase social que representaban» (Matilla/López Mozo 1980: 16). Además, como señala Miras (1987: 17), es interesante notar que el matadero «es España, en la misma medida que España es un matadero». *Como reses* es, a mi parecer, una interpretación histórica, guiada por el materialismo marxista, que muestra que la lucha de clase nunca termina pero que, al final, queda suspendida, ya que no sabemos cómo terminará la batalla final. Esta incógnita se puede interpretar como un síntoma de esperanza por parte de los autores, quienes escriben su pieza durante la transición de la dictadura franquista a la democracia.

La última pieza de mi análisis, *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* de Lidia Falcón, fue escrita en 1982 y consiguiendo su punto de vista es aún diferente: el comienzo de la época democrática deja entrever una nueva y más concreta posibilidad de rescate de las oscuras décadas pasadas. Falcón es una autora cuya trayectoria humana y creadora destaca por el compromiso ideológico a favor del feminismo y su voz se levanta prepotentemente, por su lucidez y vehemencia, al reivindicar el papel de la mujer en la historia. *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* es una pieza de teatro específicamente político, por el asunto explícitamente feminista – que filtra de cada parlamento – y también por la elección de recursos formales que llaman a la memoria, otra vez, el teatro brechtiano; por ejemplo, los personajes se expresan cantando, a menudo dos o tres contemporáneamente, o bien hablando en verso, o declamando eslóganes y breves frases que aluden a las varias fases históricas, declarando así su ficcionalidad.

La acción teatral trae origen del cincuenta aniversario de la proclamación de la República, el 14 de abril de 1981, y de este nivel temporal hay varias prolepsis a determinados momentos de la historia española: el año 1912 durante la Semana Trágica de Barcelona, los años veinte, la proclamación de la República, la Guerra Civil, los años cuarenta y la larga posguerra, las huelgas, la cárcel. Las tres mujeres protagonistas de la pieza – dos ancianas y una joven – parecen inmóviles frente a un escenario histórico que fluye en la memoria de Patro y Montserrat y que el público ve en el escenario. Al recordar, las dos mujeres vuelven a actuar aquellos momentos de sus vidas que tuvieron especial relevancia en relación con la historia de España y en los que ellas quieren subrayar cuál fue el papel femenino. Por eso, junto con los sucesos más conocidos del siglo XX, Falcón hace referencias a etapas fundamentales para las mujeres, como la Ley protectora de mujeres y niños obreros, el Seguro de maternidad (ambos de 1929) o la Ley del aborto, de 1937. El recuerdo de los dos personajes hará que la más joven, nieta de una de ellas, salga de su torpor adolescente y se dé cuenta de lo fundamental que han sido las luchas feministas en la sociedad en la que ella vive.

Cada una de las cinco crónicas dramáticas que he presentado muestra un camino inacabado. Tres de ellas se escribieron antes de que terminara la dictadura, o sea en un momento en el que aún no se habían concretado los valores que estas piezas propugnan: libertad, democracia, paz. Esta es la razón por la que es el pesimismo el

que domina: en el final de *Historia de unos cuantos* vemos a la protagonista Mari-Pepa, vieja y sola; *El camarada oscuro* se cierra con la muerte del protagonista y la detención del autor; e *Historia de los Arraiz* termina con la muerte del hijo del protagonista en una manifestación de protesta. En cambio, *Como reses*, escrita en plena Transición, acaba con la enésima lucha entre proletarios y poder, pero esta vez la pieza queda sin un final explícito, para poner de relieve quizá la esperanza para una conclusión diferente de las a que la historia nos ha acostumbrado a asistir. La última obra en análisis, escrita en 1982, es la más esperanzadora: *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* termina con la toma de conciencia por parte de la joven Esther de la lucha proletaria y feminista y con la promesa de su compromiso, en línea con el entusiasmo debido al comienzo de una época democrática para España.

Comenté anteriormente que tres de las cinco piezas se escribieron en un lapso de tiempo muy breve, entre 1971 y 1973, mientras que la cuarta, *Como reses*, se escribió pocos años después, en 1979, y la de Lidia Falcón en 1982. Me parece entonces poder individuar las coordenadas necesarias para preguntarnos si el de las crónicas dramáticas en la España de los años 70 y comienzo de los 80, se puede considerar un 'fenómeno' literario e ideológico, y por qué se ha desarrollado justamente en el periodo conclusivo de la dictadura para llegar a los años de la transición. Me parece que la necesidad analítica de la interpretación de la historia, que la crónica dramática nos muestra, se debe a la imposibilidad de hacer una síntesis de acontecimientos tan recientes y que la censura ocultó durante décadas. Los resultados que alcanzan nuestras crónicas dramáticas resultan, sin embargo, controvertidos, por el carácter sintético del medio teatral, que choca con la vastedad y complejidad de los argumentos dramatizados.

La representación de la historia, según el canon de la crónica dramática, aparece como un reto arduo y sobre todo arriesgado, elegido por dramaturgos de indudable valor, pero que deja mucha parte de su éxito a la eventual eficacia de la puesta en escena. La desviación entre texto escrito y su potencial representación es evidenciada por la suma importancia del paratexto, que es pues interactivo, necesario, pero amenaza recargar demasiado la presentación y la puesta en escena de los sucesos, o sea la eficacia teatral del diálogo y de los gestos.

Llegamos así a la conclusión que la crónica dramática se puede considerar teatro narrativo, en el que la narración se convierte en



mimesis (ya que son los personajes mismos los que narran, en puro estilo brechtiano) y la mimesis se convierte en materia de narración, ya que implica una implícita reflexión sobre las tareas, las funciones y la validez del medio teatral. Es necesario, finalmente, preguntarse sobre el logro de esos textos: ¿se trata de fracasos desde el punto de vista teatral o más bien de elecciones conscientes, de nuevas propuestas forzosamente *in fieri*? Otra cuestión: ¿se trata de un teatro concebido únicamente para ser leído? Conociendo la estética teatral de autores como Sastre o López Mozo, hay que descartar esta hipótesis, para centrarnos más bien en la idea de que se trata de desafíos a los límites del teatro, concretados en los centenares de personajes, en decenas de espacios, en la presencia de figuras históricas, en la música, en los aparatos audiovisuales, en las larguísimas acotaciones. Indudablemente, es de alabar la voluntad por parte de los dramaturgos de hacer un análisis historiográfico sobre hechos tan recientes, complejos, oscuros, y controvertidos, aunque a veces se tenga la impresión que sólo una puesta en escena compleja y económicamente importante<sup>4</sup>, acompañada por una dirección hábil e inteligente, pueda eficazmente mostrar todo el gran potencial de las crónicas dramáticas.

### Bibliografía citada

- Arruti, Ana (2009), "Alfonso Sastre se reencuentra con *La taberna fantástica*", *Gara*, 6 de marzo. [<http://www.gara.net/paperezkoa/20090306/125673/es/Alfonso-Sastre-reencuentra-La-taberna-fantastica>]
- Castri, Massimo (1973), *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Torino, Einaudi.

---

<sup>4</sup> Las crónicas dramáticas llevadas a la escena han sido *Historia de unos cuantos* (Cátedra Juan del Encina de la Universidad de Salamanca, 1975, y Madrid, 1975), *Como reses* (Centro Cultural Galileo de Madrid, 1987) y *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* (en la página web de Lidia Falcón encontramos que la obra que estrenada representada en Atenas 1982; Barcelona, 1982, 1983, 1984, 2000 y 2003; New York, 1983; San Juan de Puerto Rico, 1983; Buffalo, 1988), mientras tenemos noticias contradictorias sobre *El camarada oscuro*: el mismo Sastre afirma que fue montada por el Teatro de Barrio Obrero (Gil 2006: 89), pero en una entrevista de 2009 dice que nunca se ha representado (Arruti 2009).

- Cattaneo, Maria Teresa (1989), "En torno a cincuenta años de teatro histórico", *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 188: 3-14.
- Falcón, Lidia (2002), *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*, en Gabriele, John P., *Lidia Falcón: teatro feminista*, Madrid, Fundamentos: 31-95.
- García Garzón, Juan I. (1987), "Como reses, reflejos en un ojo brechtiano", *ABC*, 2 de septiembre: 68.
- Gil, Carlos (2006), "La memoria insumisa", en Sastre, Alfonso, *Teatro selecto*, tomo II, Madrid, AAT: 89-94.
- Halsey, Martha T. (1988), "Dramatic Patterns in Three History Plays of Contemporary Spain", *Hispania*, 71/1: 20-31.
- Halsey, Martha T. (1996), "Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la posguerra española", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20: 351-367.
- Huerta Calvo, Javier, E. Peral Vega, H. Urzáiz Tortajada, eds. (2005), *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Martín Recuerda, José (1982), "Estudio preliminar", en Rodríguez Méndez, José María, *Los quinquis de Madriz. Historia de unos cuantos. Teresa de Ávila*, Murcia, Godoy: 7-41.
- Matilla, Luis y Jerónimo López Mozo (1980), *Como reses*, Madrid, Nuestra Cultura.
- Miras, Domingo (1987), "Como reses, de Matilla-López Mozo. El matadero y la historia", *Primer Acto*, 221: 16-19.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Rodríguez Méndez, José María (1982), *Los quinquis de Madriz. Historia de unos cuantos. Teresa de Ávila*, ed. José Martín Recuerda, Murcia, Godoy.
- Rodríguez Méndez, José María (2005), *Historia de unos cuantos*, en Rodríguez Méndez, José María, *Teatro escogido, tomo II*: 181-270, Madrid, AAT. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-unos-cuantos--0/>].
- Ruiz Ramón, Francisco (1978), *Estudios de teatro clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación March-Cátedra.
- Sainz, Hermógenes (1994), *Historia de los Arraiz*, SGAE, Madrid.
- Sastre, Alfonso (1979), *El camarada oscuro*, Madrid, Pípirijaina (*Textos 10*).

¿Camilleri pasa la frontera?: *El ladrón de meriendas*

Marta Galiñanes Gallén  
(Università degli Studi di Sassari)

En el año 2009, Andrea Camilleri, en una entrevista concedida a Carlo Gosch, contaba la siguiente anécdota: «Una vez, en Florencia, un médico me dijo: Mire, usted no es un escritor, es un virus. Quien le lee queda infectado» (Gosch 2009). Efectivamente, es indiscutible que Camilleri se ha convertido en un auténtico fenómeno editorial, encontrándose siempre alguna de sus obras entre los libros más vendidos en Italia. El ya clásico llamado “fenómeno Camilleri” no se ha limitado al mercado italiano, sino que sus obras han sido traducidas a varias lenguas como el francés, portugués, alemán, japonés, noruego, húngaro, etc. Por lo que a nosotros se refiere, desde 1999, año de aparición de *Un mes con Montalbano*, obra que pasa a ocupar rápidamente un puesto entre la narrativa extranjera de más éxito, hasta 2010 son treinta y dos los títulos del siciliano traducidos al español y de éstos quince pertenecen a la serie del comisario Montalbano<sup>1</sup>.

Como todos sabemos, el escenario en el que se desarrolla la acción es la Sicilia de nuestros días, pero la dimensión que el lector conoce a través de la mirada del comisario es la de la Sicilia del recuerdo, la que «conserva il fascino arcaico delle asperità e delle distese riarse» (Demontis 2001: 213), por medio, como se verá más adelante, de un uso muy personal del lenguaje. Por esta razón y si consideramos la traducción literaria como «un testimonio de una relación individual con la lengua y con el universo a través de la lengua» (Donaire Fernández 1991: 82), de seguro llegaremos a la conclusión de que los traductores de Camilleri se han encontrado con una “patata caliente” entre las manos.

---

<sup>1</sup> En concreto, se trata de *Un mes con Montalbano* (1999), *El perro de terracota* (1999), *El ladrón de meriendas* (2000), *La voz del violín* (2000), *La excursión a Tindari* (2001), *La forma del agua* (2002), *La nochevieja de Montalbano* (2002), *El olor de la noche* (2003), *El miedo de Montalbano* (2004), *Un giro decisivo* (2004), *El primer caso de Montalbano* (2006), *La luna de papel* (2007), *Las alas de la esfinge* (2009), *Ardores de agosto* (2009) y *La pista de arena* (2010). A excepción de la primera novela de la serie, traducida por Elena de Grau, todas las demás son fruto de la labor de María Antonia Menini Pagès.

Con este trabajo pretendemos estudiar los distintos problemas que el traductor tiene que resolver dentro de su tarea traductiva y las técnicas de traducción más empleadas para superarlos. No se trata de poner en la picota a nadie – repetimos, traducir a Camilleri puede ser una cuestión bastante peliaguda –, sino de ver hasta qué punto su obra “cruza la frontera”. Con este objetivo, hemos elegido analizar *El ladrón de meriendas* por dos razones: por una parte, porque, al ser una de las primeras novelas de la serie de Montalbano traducidas al español, nos permitirá ver por medio de la comparación con otros trabajos posteriores una evolución en las decisiones de su traductor, María Antonia Menini Pagès; por otra, porque se trata de una de las novelas de Camilleri que ha recibido un mayor número de traducciones a las distintas lenguas.

Antes de iniciar nuestro análisis, nos parece oportuno especificar que en este trabajo entendemos la palabra “problema” con el valor definido por Nord y recogido por Hurtado Albir, es decir, «un problema objetivo que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las condiciones técnicas de su trabajo) debe resolver en el transcurso de una tarea de traducción determinada» (Hurtado Albir 2004: 282). Estudiaremos principalmente los problemas culturales y los lingüístico-textuales, aunque veremos que tampoco faltan los problemas de tipo pragmático, y nos centraremos en las técnicas de traducción empleadas para solucionarlos, entendidas éstas como «el procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductorales» (Hurtado Albir 2004: 256-257).

Los problemas culturales «nacen de las diferentes concepciones del mundo que presentan las lenguas implicadas en la traducción» (Hurtado Albir 2004: 282). Las áreas de cultura que nos diferencian de los otros grupos lingüísticos son muchas y han recibido numerosos estudios, siendo uno de los más completos el de Newmark que individúa una serie de categorías culturales que pueden producir una opacidad en la traducción<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> En concreto, Newmark (2004: 135) adapta las ideas esbozadas por Nida y ofrece la siguiente clasificación acerca de la traducción de palabras culturales: 1) *Ecología*; 2) *Cultura material*: a) comida y bebida, b) ropa, c) casas y ciudades, d) transporte; 3) *Cultura social*; 4) *Organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos, conceptos*: a) políticos y administrativos, b) religiosos, c) artísticos; 5) *Gestos y hábitos*.

En nuestro texto no faltan las referencias a distintas áreas culturales como la geografía, la gastronomía, la sociedad, etc. Veámos algunos ejemplos:

Era cosa cónita che il prefetto Dieterich, di Bolzano, non sapeva riconoscere una paranza da un incrociatore. (Camilleri 1996: 36)

Era bien sabido que el prefecto Dieterich, un norteno de Bolzano, no sabía distinguir entre una embarcación de pesca y un crucero. (Camilleri 2000: 32)

Galluzzo si era organizzato. Impossessatosi di una pila di vecchi numeri del «Venerdì di Repubblica» [...]. (Camilleri 1996: 54)

Galluzzo se había organizado. Se había apoderado de un montón de ejemplares atrasados del suplemento del viernes del periódico *La Repubblica* [...]. (Camilleri 2000: 51)

— Pronto? Chi parla?, spiò Jacomuzzi.

— Senti, Baudo...

— Che Baudo? Jacomuzzi sono.

— Ma vorresti essere Pippo Baudo. (Camilleri 1996: 138)

— ¿Diga? ¿Con quién hablo?, preguntó Jacomuzzi.

— Oye, Baudo...

— ¿Qué Baudo? Soy Jacomuzzi.

— Pero estarías encantado de ser el presentador de televisión Pippo Baudo. (Camilleri 2000: 130)

Dentro di sé sorrise soddisfatto, con Montalbano formavano un duo irresistibile, tipo Totò e Peppino. (Camilleri 1996: 166)

En su fuero interno, esbozó una sonrisa de satisfacción, pues con Montalbano formaba un dúo imbatible, al estilo de la pareja cómica Totò y Peppino. (Camilleri 2000: 158)

En todos estos casos vemos una explicitación del elemento cultural mediante la amplificación, técnica con la que «se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas a pie de página» (Hurtado Albir 2004: 269). En concreto, la amplificación se lleva a cabo por medio de la sustitución del elemento cultural con su definición («Venerdì di Repubblica») o con la adición de una serie de elementos clasificadores, – «la pareja cómica», «presentador de televisión» –, que

se presentan «como la solución a una posible nota a pie de página del traductor» (Benítez 1995: 114), recurso que, aunque frecuente en las traducciones de Camilleri a otras lenguas<sup>3</sup>, es mejor evitar, porque «tiene el inconveniente de que interrumpe el ritmo de lectura [...]» (Mayoral 1994: 91).

En las novelas de la serie de Montalbano el elemento “comida” se convierte en una especie de coprotagonista. Efectivamente, la relación que se establece entre el comisario y la comida va más allá de la gula, ya que en numerosas ocasiones ésta le proporciona la lucidez necesaria para resolver el caso, permitiéndole desdeñar los detalles insignificantes, para quedarse con los elementos verdaderamente significativos para sus pesquisas, de ahí que el momento de la comida se convierta en un rito que hay que llevar a cabo en silencio. Por esta razón, no faltan en *Il ladro di merendine* elementos culturales pertenecientes al campo de la gastronomía, fundamentalmente de la cocina siciliana:

S'arrisbigliò malamente: i linzòla, nel sudatizzo del sonno agitato per via del chilo e mezzo di sarde a beccafico che la sera avanti si era sbafato. (Camilleri 1996: 9)

Se despertó muy mal: las sábanas, en medio del sudor del sueño, alterado por culpa del kilo y medio de sardinas al horno rellenas con anchoas, cebolla, perejil y pasas que se había zampado la víspera. (Camilleri 2000: 7)

— E per secondo uno stracotto. (Camilleri 1996: 62)

— Y, de segundo, carne de buey guisada en vino blanco con salchichas y verduras. (Camilleri 2000: 58)

Preparò la tavola, nel frigo trovò la pasta 'ncasciata e il rollè del giorno avanti. (Camilleri 1996: 110-111)

Puso la mesa, y encontró en el frigorífico la pasta gratinada y el rollo de ternera, relleno de tortilla, queso y perejil de la víspera. (Camilleri 2000: 104)

accattò dodici cannoli [...]. (Camilleri 1996: 74)

compró doce barquillos rellenos de nata [...]. (Camilleri 2000: 70)

---

<sup>3</sup> Véanse, por ejemplo, las traducciones del autor siciliano al francés y al portugués.

Como vemos, son varias las soluciones a las que recurre el traductor para llevar a cabo la ampliación del elemento cultural: la enumeración de los ingredientes del plato, en este caso de las sardinas *beccafico*, que permite entender el motivo por el que nuestro comisario no ha podido dormir bien; el procedimiento de preparación y los ingredientes, como en el segundo ejemplo, donde se nos dice que se trata de carne «guisada», y la definición, a veces aproximativa, del plato: los *cannoli* se convierten en «barquillos rellenos de nata», traducción que, sin duda, ofendería a los más exigentes paladares sicilianos.

En algunas ocasiones, el problema de traducción no nace de la inexistencia en español del elemento cultural, sino de sus características en la cultura de partida:

— E perché ci vòli telefonari? È quel signore anziano assittato al tavolino che si sta mangiando la granita. (Camilleri 1996: 89)

— ¿Y por qué lo quiere llamar? Es aquel señor mayor que está sentado junto a aquella mesa, tomando un granizado. (Camilleri 2000: 84)

En este caso el problema se presenta a la hora de traducir el verbo italiano *mangiare*. En efecto, aunque en ambas culturas existen los granizados, sus características son distintas. Así, en Sicilia con frecuencia la textura del granizado es más cremosa y en algunas zonas se toma normalmente acompañado de un bollo, la *brioche*, de ahí la presencia del verbo «comer» en el original. La traductora salva el problema haciendo uso de la generalización, técnica en la que para la traducción «se utiliza un término más general o neutro» (Hurtado Albir 2004: 270), por medio del verbo español «tomar».

Como decíamos al principio, el escenario de las aventuras de Montalbano es Sicilia, una tierra con una historia dura y tortuosa debido a la presencia de la mafia, elemento fundamental para poder entender el día a día de sus habitantes<sup>4</sup>. Por esta razón, no faltan alusiones que se refieren a uno de los sistemas preferidos de

---

<sup>4</sup> La profesora Calvo Montoro (2001: 40) habla de la cualidad de “normalidad” de la mafia dentro de las novelas de la serie de Montalbano, mafia que Camilleri presenta como un elemento más de la cotidianidad siciliana, sin destacar su oscuro lado trágico.

ntro de la cultura mafiosa a la hora de ajusticiar a sus víctimas. En estos casos, la traductora opta por una amplificación explicativa del procedimiento de tortura:

— Il dottore si scusa, ma sta facendo l'autopsia a quei due incaprettati di Costabianca. (Camilleri 1996: 51)

— El doctor pide disculpas, pero en este momento está practicando la autopsia a los dos que encontraron en Costabianca atados de pies y manos y estrangulados con la misma cuerda. (Camilleri 2000: 48)

Una volta l'avevano fatto aspettare ventotto giorni nel corso dei quali il proprietario del veicolo (così c'era scritto) era stato incaprettato e abbruciato. (Camilleri 1996: 150)

En cierta ocasión, lo habían hecho esperar veintiocho días, en cuyo transcurso el propietario del vehículo (así se había escrito) había sido atado de pies y manos, y estrangulado con la misma cuerda, y posteriormente quemado. (Camilleri 2000: 142)

II. Los problemas textuales nacen de «características especiales del texto de partida como los juegos de palabras, metáforas, neologismos, etc.» (Hurtado Albir 2004: 283). Como declara Donaire Fernández, «con mayor frecuencia el obstáculo son los juegos de palabras en el original, que se construyen sobre relaciones entre elementos léxicos, de orden semántico o fonético, sin equivalencia posible en otra lengua y por lo tanto intraducibles» (1991: 87). Es lo que ocurre cuando Montalbano, acompañado por Fazio, en busca de la casa de Karima, se pierde en Villaseta, clásica ciudad dormitorio con un plan urbanístico caótico, y decide preguntarle a un anciano del lugar dónde se encuentra la calle Garibaldi. La respuesta indignada del anciano es la siguiente:

— Via Caribardi? Lei mi viene a dire via a Caribardi con tutto questo burdello che succede nella nostra terra? Ca quale via! Caribardi deve tornare, di prescia, a rompergli il culo a questa manista di figli di butana. (Camilleri 1996: 67)

— ¿Viva Caribardi? ¿Usted me viene a decir viva Caribardi con todo el follón que está ocurriendo en nuestra tierra? ¡Y un cuerno viva! ¡Caribardi tiene que volver ahora mismo a partirles los morros a toda esta caterva de hijos de puta! (Camilleri 2000: 63).



El juego de palabras se establece entre *via*, ‘calle’, y *via*, ‘fuera, abajo’. La traductora resuelve la situación mediante una creación discursiva (Hurtado Albir 2004: 87), estableciendo una equivalencia efímera entre *via* y «viva», equivalencia que permite la analogía fonética entre los dos términos. A pesar de esto, resulta una solución bastante discutible, ya que salen perjudicados los mecanismos de coherencia textuales al producirse un controsentido dentro del discurso del anciano con el choque semántico entre «¿Viva Caribardi?», la exclamación «¡Y un cuerno viva!» y la afirmación «¡Caribardi tiene que volver [...]!».

Seguramente, dentro de la novela, el personaje que da origen a un mayor número de juegos de palabras es el de Catarella, «macchietta, inserita dall'autore al preciso scopo di divertire con forme di comicità involontaria» (Demontis 2001: 37). Catarella no domina el italiano, pero considera inaceptable dirigirse a un superior en un registro que no sea formal, lo que da lugar a una serie de malentendidos que se convierten en leyenda dentro de la comisaría de Vigata:

— Lo sai come dice Catarella? L'avaria è un brutto vizio. (Camilleri 1996: 159)

— ¿Sabes lo que dice Catarella? La avaricia es un mal vicio. (Camilleri 2000: 151)

Como podemos ver, el juego de palabras se establece entre *avarizia*, ‘avaricia’, que es lo que verdaderamente quiere decir Catarella, y *avaria*, ‘avería’. La traductora decide prescindir de él, eliminando, de este modo, el efecto cómico, y opta por una traducción literal, que resulta demasiado cercana al original y poco fiel a la coloquialidad del español, que, quizá, hubiera preferido una fórmula como «la avaricia es muy mala».

En ocasiones, el juego de palabras se establece gracias a la rima interna de los términos que lo constituyen. Es lo que ocurre en la frase: «Non si trattava di un ladro di merendine ma di radioline» (Camilleri 1996: 145), que se traduce «No se trataba de un ladrón de meriendas, sino de tiendas» (Camilleri 2000: 137), para poder mantener la rima.

Otro problema textual es el que nace al no discernir entre los diferentes registros de la lengua. En el caso del italiano, hay que prestar particular atención al nivel de lengua, para poder «darle el

tono más ajustado posible al hablante equivalente en nuestro idioma» (Benítez 1995: 115). Por desgracia, en nuestro caso, los ejemplos en que la coloquialidad del italiano se traduce con un registro más formal son muchos, sobre todo a la hora de sustituir tacos y expresiones malsonantes:

— Bah! Ripeté Montalbano, poco convinto d'avere detto una minchiata. (Camilleri 1996: 36)

— ¡Bah! – repitió Montalbano sin estar demasiado convencido de haber dicho una tontería. (Camilleri 2000: 33)

Nei film americani, il poliziotto bastava dicesse il numero di targa e, dopo manco due minuti, riceveva il nome del proprietario, quanti figli aveva, il colore dei capelli e il numero preciso dei peli che aveva nel culo. (Camilleri 1996: 150)

En las películas americanas, bastaba con que el policía diera el número de la matrícula para que, en menos de dos minutos, le facilitaran el nombre del propietario, los hijos que tenía, el color de su cabello y el número exacto de pelos que le crecían en el trasero. (Camilleri 2000: 142)

Los problemas lingüísticos son «reflejo de las diferencias entre las estructuras lingüísticas de las lenguas que se traducen» (Hurtado Albir 2004: 283). Quizá los más frecuentes y mejor resueltos en este texto sean los creados por la traducción del diminutivo y de los despectivos en italiano:

Era ancora troppo presto, si cercò, si predispose ad altre due ore di dormitina tirandosi il linzolo sopra la testa. (Camilleri 1996: 9)

Era todavía muy temprano, por lo que volvió a acostarse cubriéndose la cabeza con la sábana, dispuesto a dormir un par de horitas más. (Camilleri 2000: 7)

[...] interrotta di tanto in tanto da qualche macchia verde d'orticello stento. (Camilleri 1996: 68)

[...] interrumpida de vez en cuando por alguna que otra mancha verde de pequeño y raquítico huerto. (Camilleri 2000: 64)

Doveva essere stato il solito giovinastro in cerca di soldi per la droga. (Camilleri 1996: 48)

Tenía que haber sido el consabido joven de mala vida en busca de dinero para droga. (Camilleri 2000: 45)

En el primer ejemplo, la traductora emplea la compensación, técnica en la que «se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original» (Hurtado Albir 2004: 270). Al no poder traducir literalmente el término *dormitina*, el diminutivo se traslada al sustantivo «horitas». En los restantes ejemplos, se opta por la amplificación, por medio de la adición de los adjetivos «pequeño y raquítico» y del sintagma preposicional «de mala vida».

Llegamos al punto crucial de este trabajo: ¿Cómo es la lengua que aparece en el texto?, ¿cómo es la lengua de Camilleri? y, sobre todo, ¿cómo se traduce? Para Demontis (2001: 34), la lengua de Camilleri se compone

di dialetti, di forme di italiano regionale, di un linguaggio che contamina l'italiano con il vernacolo e lo slang familiare, di un italiano «maccheronico», di una lingua italiana corrente, oscillante tra il parlato quotidiano e un'espressione più attenta lessicalmente, di forme linguistiche decisamente auliche. Frequente è anche il ricorso, sempre con intento parodistico, al linguaggio burocratico [...].

En realidad, Camilleri no refleja el italiano regional de Sicilia, sino que se trata de una recreación, de un idiolecto imaginario que toma como punto de partida su infancia: «Il linguaggio è nato a casa mia. Era lo slang usato dai miei genitori fra loro e con noi figli: la parte dialettale del linguaggio corrispondeva alle emozioni, quella italiana ufficializzava il discorso» (Demontis 2001: 18). Efectivamente, en las novelas de Camilleri el dialecto aparece como la lengua de la cotidianidad que marca la complicidad entre amigos, colegas de trabajo y paisanos; es la lengua de la verdad frente a todo aquello que viene de fuera, que no forma parte de la sicilianidad o que pretende ser oficial, contextos para los que es necesario el italiano. Entre el uso de la lengua y el del dialecto encontramos una serie de estadios lingüísticos que recogen características del uno y del otro y que completan el cosmos novelesco. De este modo, la elección lingüística del autor se convierte en un «tentativo di restare in possesso di un'identità culturale» (Demontis 2001: 27). No podía ser de otro modo, ya que Camilleri

era consciente de que su forma de escribir no podía prescindir de esa vitalidad que le ofrecía la «oralidad» de la palabra en dialecto, y manejándola, a menudo en clave cómica, la convirtió en seña de identidad de sus personajes, en una sugestiva combinación [...] que, sin embargo, constituye una razón esencial del culto a Camilleri. (Calvo Montoro 2001: 40)

Usando esa lengua, considerada por muchos “híbrida”, el autor comunica innumerables cosas al público italiano, sobre todo en lo que se refiere a valores emotivos, que no se perciben en el texto destinado al público español, ya que incluso «i traduttori spagnoli più scrupolosi [...], sono finora caduti nel tranello, perché hanno normalizzato più del dovuto la sintassi, reso arbitrariamente le misure ritmiche, e semplificato i registri lessicali riducendoli all’opposizione *standard/colloquiale*» (Muñiz Muñiz 2004: 211). Creemos con López Ponz (2009: 71) que, quizá, lo más conveniente a la hora de traducir una lengua híbrida, sea usar en la traducción otra lengua que a su vez sea híbrida. Sin embargo en la traducción se neutraliza el hibridismo<sup>5</sup> y se opta por un registro estándar, salpicado de vez en cuando por la aparición de préstamos de la lengua italiana como *cavaliere*, *dottori* y *via*, términos familiares al gran público español, en un intento de reproducción del color local.

Massimo Arcangeli (2004: 203-232) nos hace notar cuáles son las estrategias puestas en acto por Camilleri, para que su lector, independientemente de su procedencia o de que conozca o no el siciliano, no se pierda en la maraña lingüística que teje sus novelas. La más común es la de introducir junto a la palabra en dialecto, su traducción en italiano en función apositiva (Arcangeli 2004: 210):

— No, non babbio, non scherzo. (Camilleri 1996: 85)

— No, no bromeo. (Camilleri 2000: 80)

Allora si mise a taliàre in tutti i posti dove avrebbe potuto ammuc-  
ciarsi, nascondersi. (Camilleri 1996: 104)

---

<sup>5</sup> Usando la terminología de Lawrence Venuti, podríamos decir que es como si el texto de partida sufriera en su traducción una “domesticación” con la que se neutralizan todos los elementos «que puedan provocar extrañeza en el público receptor» (López Ponz 2009: 63).

Entonces se puso a buscar en todos los lugares donde hubiera podido esconderse. (Camilleri 2000: 98)

Otras veces la aclaración se da en la respuesta a una pregunta o la piden directamente en el texto personajes que no entienden el siciliano (Arcangeli 2004: 216-217):

- Babbia?
- No, non babbio, non scherzo. (Camilleri 1996: 85)
- ¿Bromea Usted?
- No, no bromeo. (Camilleri 2000: 80)
- Allora s'appagna.
- Prego?
- Sì spaventa, non capisce più niente. (Camilleri 1996: 216)
- Entonces se acojona.
- ¿Cómo dice?
- Se asusta y ya no entiende nada. (Camilleri 2000: 209)

En ocasiones es el mismo narrador el que comenta la forma dialectal (Arcangeli 2004: 215):

Gallo, che stava tirando lo stigliòlo, vale a dire sentiva una fame che gli torceva la panza [...]. (Camilleri 1996: 38)

Gallo, que se estaba muriendo de hambre [...]. (Camilleri 2000: 35)

pero en otras lo hacen los mismos personajes que las emplean:

- Le ho premesso tutto questo per farle capire che io non sono una strucciolèra, una che passa il tempo a taliàre quello che fanno gli altri. (Camilleri 1996: 60)
- Le he dicho todo esto para que comprenda que yo no soy una chis-mosa que se pasa el día observando lo que hacen los demás. (Camilleri 2000: 56)

Llegados a estas alturas, nos parece evidente que es el mismo Camilleri el que nos da una pista a la hora de proceder a la traducción de su narrativa. Así, del mismo modo que el autor familiariza

al lector con una serie de características dialectales por medio del uso de amplificaciones y repeticiones, de igual manera se podría proceder en la traducción. La introducción de la forma dialectal junto a su explicación en español, que, al igual que ocurre en la obra de Camilleri, necesariamente sería más frecuente en un principio, para pasar casi desapercibida en un segundo momento, se nos presenta como un primer paso para mantener y respetar la idiosincrasia del original.

El segundo paso, en nuestra opinión necesario, consistiría en reflejar en todo lo posible el estilo del autor, algo para lo que es fundamental respetar siempre que sea posible el orden léxico y sintáctico del texto original<sup>6</sup>. Ésta es la conclusión a la que llega la decana de los traductores del italiano al español, Esther Benítez: «[...], como ya insinué antes, otra conclusión general a la que he llegado con el tiempo, es que cuanto más cerca esté el español del original (siempre dentro de los límites del genio de cada lengua, mejor)» (Benítez 1995: 110). Por razones obvias, no nos detendremos aquí a examinar una a una las características morfosintácticas de Camilleri, pero para proseguir nuestro análisis destacaremos dos: la ausencia de conjunciones, lo que da origen a yuxtaposiciones que insisten en la mirada casi “fotográfica” del autor y la preferencia por las proposiciones subordinadas en posición inicial.

L'armuàr era spalancato, vestiti di fimmina riempivano una valigia posata sul letto. (Camilleri 1996: 85)

El armario estaba abierto y, sobre la cama, había una maleta llena de vestidos de mujer. (Camilleri 2000: 80)

— Se facevo la minima rumorata, rapriva gli occhi. (Camilleri 1996: 86)

—Abría los ojos por cualquier ruido que yo hiciera. (Camilleri 2000: 80)

---

<sup>6</sup> Ésta es la posición más frecuente dentro de las tendencias traductológicas actuales que tratan de rescatar la fidelidad al texto original y que ven en el traductor un “intérprete total de la obra” (Cortés Gabaudán 2008: 91). En nuestro caso, es llamativo ver cómo una frase tan frecuente y significativa como la de «Montalbano sono», toda una declaración de intenciones dentro de la novela, aparece siempre traducida «Soy Montalbano».

Quando furono in bagno, taliando pudicamente a terra, la vedova spiò [...]. (Camilleri 1996: 86)

### Bibliografia citada

- Arcangeli, Massimo (2004), “Andrea Camilleri tra espressivismo giocoso e sicilianità straniata. Il ciclo di Montalbano”, en Marci Giuseppe, ed., *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC: 203-232.
- Benítez, Esther (1995), “*Pentimento*: un relato de Alberto Moravia 20 años después”, en Borillo Josep, Marco, ed., *La traducció Literària*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I: 107-116.
- Calvo Montoro, M<sup>a</sup> José (2001), “El «fenómeno Camilleri»”, *Revista de Libros*, n<sup>o</sup> 53, mayo 2001, p. 40, [http://www.revistadelibros.net/articulo\\_del\\_mes.php?art=2142](http://www.revistadelibros.net/articulo_del_mes.php?art=2142) (11.04.10).
- Camilleri, Andrea (1996), *Il ladro di merendine*, Palermo, Sellerio Editore.
- Camilleri, Andrea (2000), *El ladrón de meriendas*, trad. esp. M<sup>a</sup> Antonia Menini Pagès, Barcelona, Salamandra.
- Camilleri, Andrea (2009), *Las alas de la esfinge*, trad. esp. M<sup>a</sup> Antonia Menini Pagès, Barcelona, Salamandra.
- Cortés Gabaudan, Helena (2008), “La traducción de la forma literaria”, en Gómez Montero, Javier, ed., *Nuevas pautas de traducción literaria*, Madrid, Visor Libros: 87-116.
- Demontis, Simona (2001) *I colori della letteratura. Un'indagine sul caso Camilleri*, Milano, Rizzoli.
- Donaire Fernández, M<sup>a</sup> Luisa (1991) “(N.d.T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural”, en Lafarga Maduell, Francisco, M.L. Donaire Fernández, eds., *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo: 79-91.
- Gosch, Carlo (2009), “Camilleri presenta el Montalbano más combativo en *Ardores de agosto*”, *El norte de Castilla*, 4 de mayo 2009, <http://www.nortecastilla.es/20090405/cultura/camilleri-presenta-montalbano-combativo-20090405.html> (10.04.10).
- Hurtado Albir, Amparo (2004), *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra.
- López Ponz, María (2009), *Traducción y literatura chicana: Nuevas perspectivas desde la hibridación*, Granada, Comares.

- Mayoral, Roberto (1994), “La explicitación de la información en la traducción intercultural”, en Hurtado Albir, Amparo, ed., *Estudis sobre la traducció*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I: 73-96.
- Muñiz Muñiz, M<sup>a</sup> de las Nieves (2004), “Lo stile della traduzione: Camilleri in Spagna.”, en Buttitta, Antonino, ed., *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio Editore: 206-212.
- Newmark, Peter (2004), *Manual de Traducción*, Madrid, Cátedra.
- Santoyo, Julio César (1994), “Traducción de cultura, traducción de civilización.”, en Hurtado Albir, Amparo, ed., *Estudis sobre la traducció*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I: 141-152.
- Storari, Gian Pietro (2004), “Lingua e creatività”, en Marci, Giuseppe, ed., *Lingua, storia, gioco e moralità nel mondo di Andrea Camilleri*, Cagliari, CUEC: 233-244.



La *jácara dramática* nella seconda metà del Seicento:  
un ibrido generico *sub specie ludi*

Antonella Gallo  
(Università degli Studi di Verona)

Il teatro breve del Seicento spagnolo è un campo di studio particolarmente suggestivo per chi voglia indagare le molteplici dinamiche di interazione e commistione tra culture – quella egemone / colta e subalterna / popolare – tra generi letterari – poetici/narrativi/ teatrali – e tra singoli testi, facendo proprio un concetto di “frontiera” altamente poroso, da intendere non come “barriera” insuperabile ma piuttosto come “soglia” da varcare per aprirsi a nuove pratiche discorsive. Il fine che mi propongo in questo breve scritto è quello di illustrare e verificare, adducendo esempi *ad hoc*, una possibile ipotesi di interpretazione dell’accentuato metaformismo, connaturale alla *jácara dramática*, da intendersi come traccia sensibile del gioco nel e del testo; d’altro canto, il gioco combinatorio di temi e motivi garantisce il successo incontrastato della *jácara* nei teatri del tempo, che tradisce, a parer mio, un bisogno profondo del pubblico coevo: l’illusione scenica, dove tutto è detto e fatto “per finta”, “per gioco” permette agli spettatori di prendere le distanze, ma allo stesso tempo di venire a patti con emozioni particolarmente angoscianti, provocate dallo spettacolo della crudeltà.

Fin dai suoi esordi, la *jácara dramática* nasce all’insegna della contaminazione tra generi affini, tutti collocabili all’interno di una generica e variegata *literatura hampesca*. In seguito, nel corso della sua evoluzione durante tutto il Seicento, rivelerà un’altrettanto spiccata duttilità e malleabilità per soddisfare le esigenze molteplici dello spettacolo e una marcata propensione all’interazione con altri sottogeneri teatrali della composita *fiesta teatral* barocca, in particolare con l’*entremés* e il *baile*. Ma procediamo con ordine. Emilio Cotarelo y Mori (1911: cclxxiv-cclxxx) nel suo monumentale studio sul teatro breve, e più recentemente Felipe Pedraza Jiménez (2006: 77-82) e Catalina Buezo (2008: 92-93) hanno individuato chiaramente i debiti della *jácara dramática* sia con la poesia *germanesca* del Cinquecento, un campione significativo del quale fu pubblicato da John Hill nel 1945, insieme ai famosi *romances de germanía* raccolti ed editi da Juan Hidalgo nel

1609, sia ovviamente con le *jácaras* poetiche di Quevedo<sup>1</sup>. Non si sa con certezza se queste furono mai recitate a teatro, ma è certo che contribuirono in maniera decisiva al successo di questo genere letterario presso il grande pubblico, costituendo il referente stilistico obbligato per tutti i drammaturghi dell'epoca che composero *jácaras dramáticas* dal 1610 in avanti: «Para todos estos autores (Quiñones de Benavente, Luis Vélez de Guevara, Calderón) el referente único es Quevedo; repiten sus chistes, remedan su estilo, imitan su lenguaje y tratan, con mayor o menor fortuna, de recrear su concepción del mundo y el peculiar humor patibulario» (Pédriza Jiménez 2006: 85).

D'altra parte, non si conosce il momento preciso in cui la *jácara* fu inglobata nello spettacolo composito che ha luogo nel *corral*, ma sappiamo però che, prima di assumere una articolazione più strutturata come intermezzo a sé stante nella forma di *jácara dramática*, *jácara entremesada*, *baile ajacarado* o *baile entremesado* con tematica ruffianesca, la vita di ruffiani, ladri e prostitute giunge a teatro sotto forma di semplici canzoni che si cantano mentre il pubblico prende posto prima dell'inizio dello spettacolo, o intercalate in una commedia o un intermezzo, o alla fine della rappresentazione stessa come *fin de fiesta*, tra il vociare del pubblico in delirio e in trepida attesa di ascoltare le vicende dei propri beniamini, come ben ci testimoniano alcune celeberrime *jácaras* di Quiñones de Benavente e di Calderón de la Barca<sup>2</sup>.

Come si è detto, l'ibridazione della *jácara* con *entremés* y *baile* è un momento fondamentale nella evoluzione della *jácara dramática* da semplice canto a intermezzo strutturato e a sé stante. Non vi è dubbio che l'auge del romanzo picaresco spianò la via alla *jácara* verso il suo naturale connubio con l'*entremés*, dove, oltre all'azione, svolgono un ruolo di primo piano la parola e il dialogo ingegnoso, sodalizio che porterà alla nascita delle *jácaras entremesadas*. Questo ibrido generico, come vedremo, nasce sostanzialmente dal far dialogare in scena los *jaques* y *sus daifas* in momenti topici: 1) il *jaque* attende in carcere la sentenza del giudice, sovrappiunta la quale prende congedo dalla compagna in un patetico

<sup>1</sup> Sulle *jácaras* quevediane, si vedano gli studi di Pérez Cuenca (1989) e di Alonso Veloso (2005 e 2006).

<sup>2</sup> Mi riferisco in particolare alla *Jácara que se cantó en la compañía de Bartolomé Romero*, 1ª e 2ª parte di Quiñones de Benavente, e all'*Entremés de las jácaras* (1ª parte) e al *Baile de las jácaras* (2ª parte) di Calderón, dove la giovane protagonista femminile non fa altro che cantare *jácaras* giorno e notte.

colloquio strappalacrime; 2) il *jaque* si avvia al patibolo mentre la *daifa* lo accompagna al supplizio, insieme ad altre donne, a mo' di coro tragico; 3) *jaque* e *daifa* commentano ironicamente i versi della *jácara* che ha immortalato i fatti più salienti della loro vita emarginata e scapestrata, componimento che i musicisti stanno in quello stesso momento cantando al pubblico. È evidente, a questo punto, il debito della *jácara dramática* con il romanzo picaresco, dal *Guzmán*, al *Buscón*, alle novelle cervantine come *Rinconete y Cortadillo* e *La ilustre fregona*, narrazioni che esibiscono paradigmi discorsivi fondati sulla parodia, sull'arguzia concettosa, esaltata dalla polisemia del linguaggio *agermanado*, la famosa *jerigonza*, e che, sul piano tematico, con l'adozione dell'ottica festiva e giocosa del Carnevale, tramutano le rocambolesche avventure del cinico antieroe picaresco o *hampesco* in palese controcanto alla nobile epica cavalleresca.

Anche l'ibridazione con il *baile* era quasi scelta obbligata per i drammaturghi perché la *jácara* nasce, come si è detto, come canto, su una determinata melodia popolare, accompagnato spesso dal ballo, eseguito lì per lì nelle strade, nelle osterie, nei bassifondi della città e dei paesi di provincia, il tutto eseguito con la consueta malizia e proverbiale *picardía* delle interpreti femminili, che, come segnala Cotarelo (1911: cclxxix), contribuirono sicuramente alla definitiva consacrazione di questo intrattenimento presso il grande pubblico quando fu ammesso nel "recinto sacro" dei teatri. I *bailes ajacarados*, o più comunemente *bailes entremesados*, sono tra i testi più riusciti ed efficaci dal punto di vista teatrale, in virtù di un fecondo e vivace sodalizio tra canto, danza, parola recitata e musica.

Ora, la mia intenzione è quella di dimostrare che le ragioni del successo delle *jácaras* a teatro, che ne determinarono anche la successiva evoluzione da semplice canto a intermezzo vero e proprio, spesso ibridato con il *baile* e l'*entremés*, si possano spiegare *sub specie ludi*, nel senso che traducono, a diversi livelli, l'innata propensione dell'uomo a giocare per soddisfare svariati bisogni e desideri. Anticipando, in parte, le conclusioni a cui sono arrivata dopo una breve indagine in questa direzione, si può affermare che, di fronte allo spettacolo crudele e melodrammatico della *jácara*, il pubblico fa leva sull'istanza ludica per esorcizzare emozioni angoscianti provocate dalla repressione di una cultura ufficiale moralmente intransigente e coercitiva, ma anche per dimostrare e trarre piacere, come in una gara o competizione sportiva, dalla propria

abilità di decifrazione dei messaggi pluristratificati della cultura egemone che tendeva a relegare le classi subalterne in un ruolo passivo e marginale nei processi di produzione e fruizione della cultura dominante. Il drammaturgo, a sua volta, cercherà di assecondare il desiderio di svago e rilassamento del pubblico, la sua acuta ansia di novità, divertendosi a reinventare, per quanto possibile, gli schemi combinatori di variabili all'interno di un codice teatrale ormai assestato, per quanto riguarda il periodo analizzato (la seconda metà del Seicento), anche attraverso precisi richiami e rinvii intertestuali a opere facenti parte della memoria "teatrale" di un pubblico esperto.

Il famoso saggio di Huizinga (2002: 4) fornisce il quadro teorico dal quale sono partita per sondare più in profondità l'analogia tra le dinamiche psico-affettive di chi ascolta *jácaras* a teatro e di colui che gioca, in termini più generali:

Si è creduto di poter circoscrivere l'origine e la base del gioco a uno sbarazzarsi del superfluo di forza vitale. Secondo altri l'essere umano giocando, ubbidisce a un gusto innato d'imitazione. Oppure soddisfa un bisogno di rilassamento. O fa un esercizio preparatorio alla grave operosità che la vita esigerà da lui. O ancora il gioco gli serve da allenamento per l'autocontrollo. Altri ancora ne cercano il principio in un connaturato bisogno di causare o di essere capace di qualcosa, o nell'ansia di dominare, o in quella di concorrere. Altri ancora considerano il gioco come un'innocua evacuazione di istinti nocivi, o come un necessario complemento di un'attività troppo unilaterale, o come l'appagamento, con una finzione, di desideri in realtà inappagabili e, in quanto tale, capace di conservare il senso della personalità.

Come si diceva innanzi, il pubblico, a teatro, gioca con le proprie emozioni per esorcizzare l'orrore e la paura provocati dalle torture inflitte ai delinquenti comuni e dallo spettacolo crudele delle esecuzioni capitali. Già Evangelina Rodríguez Cuadros (1987: 229-232) affermava che la violenza e la crudeltà, subita dai delinquenti nella vita reale, nella *jácara* si recupera e si stempera in chiave parodica con l'adozione dell'ottica carnascialesca, e privilegiando uno stile intriso di ironia, ambivalente ed ambigua, e di toni melodrammatici.

Perché proprio questi elementi retorici, e non altri, si adattano perfettamente al gioco di emozioni che coinvolge il pubblico in sala? Cominciamo col dire che i sentimenti dello spettatore di fronte a chi non solo trasgredisce la norma sociale, macchiandosi

di vari delitti, ma vive anche ai margini della comunità civile stessa sopravvivendo all'esclusione grazie ad una rete alternativa di rapporti, più o meno utilitaristici, sono un misto di attrazione e repulsione insieme, sentimenti conflittuali che gli producono disagio ed inquietudine. L'ironia e il sarcasmo, con cui il delinquente e la sua compagna commentano le torture e i castighi subiti, o che subiranno, o le loro malefatte e trascorsi criminali, veicolano perfettamente questa ambivalenza dei sentimenti del pubblico. Da una parte infatti, la proverbiale superbia, vanagloria e tracotanza del delinquente è punita, svilta, e ridicolizzata, e quindi il pubblico prenderà le distanze dall'emarginato descritto in tutta la sua miseria umana e non nella sfavillante dimensione eroica, ma dall'altra, con l'ironia, il *jaque* e la *daifa* si fanno beffe della punizione che corrisponde al delitto e alla colpa, e anche la morte sulla forca appare allora come un atto rivendicativo nei confronti di un sistema percepito come ingiusto ed estraneo. È l'ultima scena grandiosa e gloriosa di una vita-commedia orchestrata dal delinquente a suo piacimento e in assoluta libertà, prova che affronta con coraggio, assoluta fermezza e virilità di fronte al popolo tutto e soprattutto di fronte alla compagna di una vita, come aveva già acutamente individuato Rafael Salillas (1905: 24-25) a proposito dei delinquenti "reali":

El primer fomentador de una y otra literatura [rufianesca y picaresca] es el empeño jurídico de penar *in anima populi* por los efectos que se atribuyen a la ejemplaridad de la pena. Al rufián, al ladrón, al bravo, a la prostituta, a la alcahueta, al fullero, a la embaucadora y a tantos otros, los notorioriza ese empeño, dándoles casi diariamente por escenario las calles y las plazas, con cortejo de jueces, alguaciles, pregonero y verdugo, y con la trompeta de éste último por anunciadora y vocinglera. Los exhibían para avergonzarlos sin contar con que la vergüenza no se asoma más que a la cara de los actores primerizos, y con que la exhibición hace los actores. Y que tan teatro es la calle como cualquier otro teatro, lo confirma una serie de interesantes observaciones del licenciado Chaves, que demuestran que el condenado a muerte trocó pronto, influido por la costumbre, el papel expiatorio que le asignan los prejuicios legales, por el papel de comedia de valentía y presunción, fomentado por el ejemplo. Así se dice que «cuando van a morir les parece que van de boda» y así, para las ex-

hibiciones del suplicio, procedían «como si fueran galanes de comedia qua para hacer su figura escogen de los vestidos el mejor»<sup>3</sup>.

Di fronte al coraggio e alla spavalderia del delinquente il pubblico non doveva rimanere certo indifferente, come anche al fascino esercitato dal miraggio di una vita libera da obblighi e divieti, e si sarà commosso sicuramente udendo il drammatico e commovente commiato del *jaque* dalla compagna, tutto giocato su toni melodrammatici e patetici, che mirano ad umanizzare gli emarginati, a creare empatia e a superare barriere e frontiere tra integrati e non integrati al sistema. Dall'altra parte la posizione privilegiata del condannato a morte, che guarda appunto dall'alto lo spettacolo della vita, appeso alla forca, conferiscono una particolare dignità e un'aura di verità alle sue ultime parole, che il pubblico sarà propenso ad ascoltare con particolare rispetto e deferenza.

Anche lo stoicismo dimostrato dal delinquente nel sopportare la sofferenza e la punizione esemplare può essere letto in due modi dal pubblico in sala e quindi lasciarlo sospeso e interdetto nel suo giudizio critico e risposta emotiva. Può venire, infatti, letto o come atto di irriducibile protesta e di resistenza passiva, ma tenace, ad una società che "stritola" il singolo con la conseguente affermazione della propria individualità e onorabilità pur all'interno di una concezione distorta dell'onore, o come accettazione contrita di un castigo meritato da leggersi quindi come un implicito e finale as-

---

<sup>3</sup> Si veda, a questo proposito, anche la riflessione di Rodríguez Cuadros (1987: 232): «La ironía – y la autoironía – practicadas retóricamente en la jácara responden sobre todo al nivel de las figuras de pensamiento, afirmaciones y comparaciones que, dada su independencia del contexto, sólo se comprenden como contrasentido por el tono y por el contexto extralingüístico. Es la clave de esa lengua de germanía todavía pendiente de revisar en su fecunda capacidad teatral de convocar una impostura verbal histriónica y crítica. Ejemplo que merece subrayarse es el sistema, muy frecuente, de presentación o de evocación del *jaque* por parte de su *daifa*, en funciones de coro casi trágico: en las sucesivas estrofas se advierte cómo los dos primeros versos funcionan a un nivel descriptivo, casi de denuncia, en tanto que los dos últimos revocan ese sentido *realista* sustituyéndolo por la mixtificación irónica, de efecto inmediatamente teatral pero, también, de concreción de una denuncia irónica e implícita, que justifica estilística y semánticamente la prometeica capacidad fantaseadora del lenguaje de los *jaques*». Per un studio storico-sociologico sul mondo criminale dell'epoca, si veda il saggio di Hernández Alonso-Sanz Alonso (1999), che include anche la *Relación de la cárcel de Sevilla* di Cristóbal de Chaves (225-316).

soggettamento alle regole morali del sistema, alle quali ha sempre cercato di sottrarsi. Quindi di nuovo lo spettatore proverà attrazione e repulsione nei confronti di chi si è ribellato alle “regole del gioco” imposte dai potenti, e disagio, inquietudine al cospetto di una istanza censoria che sente premere dentro di sé e che vede operante fuori di sé nella vita reale, in tutta la sua efferatezza<sup>4</sup>. Una *im-passe* emotiva che verrà superato aderendo pienamente allo statuto ludico della festa teatrale barocca, in particolare nei generi teatrali brevi, dove tutto è detto e fatto per scherzo, per finta, in una dimensione temporale e spaziale circoscritta e “altra” rispetto a quella della realtà quotidiana, così come avviene quando si gioca a qualcosa. Con la *jácara* il pubblico quindi sperimenta ripetutamente il conflitto e l’angoscia provocati dal sistema coercitivo e punitivo per “digerire” prima o poi la paura e l’orrore, come avviene nei giochi infantili dove i bambini rielaborano e reagiscono in maniera creativa e fantasiosa alle pressioni provenienti dal mondo adulto; e allo stesso tempo gli spettatori provano l’ebbrezza della trasgressione senza conseguenze “reali”, liberi di identificarsi ma anche di prendere prudentemente le distanze da delinquenti e criminali<sup>5</sup>.

Passo ora a considerare il gioco nel e del testo, analizzando la *jácara* come fulcro di giochi combinatori con gli elementi che

<sup>4</sup> Rifacendomi allo studio di Satriani (1974: 130-180), sui rapporti tra cultura egemone (colta) e cultura dominata (popolare e folklorica) si può affermare che la *jácara*, in virtù della sostanziale ambiguità dell’ironia, si accosti, senza mai però aderirvi pienamente, ai due poli opposti di interazione con la cultura ufficiale: contestazione immediata con ribellione, esplicita o implicita, allo *status quo*, e contestazione immediata con accettazione, esplicita o implicita, dello *status quo*. Anche Pedraza Jiménez (2006: 85) nota una malcelata intenzionalità rivendicativa nello stoicismo eroico dei delinquenti, protagonisti delle *jácaras*: «Por debajo de la *jácara*, entre su travesura verbal y su pirotecnia ingeniosa, aletea el escepticismo irónico que pone en el mismo plano la vida arrastrada de malhechores y putas y los ejemplos reconocidos de heroísmo, dignidad y solidaridad. [...] El escepticismo va más allá del puro ejercicio intelectual porque funde los sofisticos razonamientos, implícitos en las imágenes y paronomasias, con una moral heroica que, aunque paródica, no deja de tener algo de admirable y grandioso».

<sup>5</sup> In questo movimento altalenante di progressivo avvicinamento e allontanamento, la rassicurante barriera frapposta tra sé e l’emarginato si sposta in continuazione, rivelando l’insita “fragilità” o permeabilità delle nostre difese psichiche e costruzioni mentali. Ricordo, inoltre, che la vertigine o *ilinx* è una delle categorie di classificazione dei giochi individuate da Caillois (1981: 40-45).

strutturano il codice teatrale del teatro breve, attivati dal drammaturgo con la complicità del pubblico a sua volta “giocante”, tensione ludica che a mio parere spiega l’ibridismo spiccato della *jácara dramática* nella seconda metà del Seicento. Il *corpus* di testi da me studiato è costituito da due *piezas* di Agustín Moreto (*El baile entremesado del Mellado*, 1655 e il *Baile de la Chillon*, 1658), tre *piezas* di Vicente Suárez de Deza inclusi nella *Parte primera de los Donaires de Tersicore* (Madrid, Melchor Sánchez, 1663) che sono il *Baile entremesado de Añasquillo*, il *Baile entremesado del Corcovado de Asturias*, il *Baile entremesado del galeote mulato*, ed infine quattro opere di Francisco de Avellaneda ovvero il *Baile de las casas*, la *Jácara entremesada de la Flores y el Zurdillo*, la *jácara entremesada y bailada* intitolata *La Rubilla*, e infine la *jácara entremesada* dal titolo *¿Quién me compra escarpines?*, tutte pubblicate tra il 1663 e il 1668.

Comincio da Moreto. È molto probabile che il *baile entremesado del Mellado* dialoghi intertestualmente con la famosa *Jácara del Mellado* di Calderón de la Barca, edita per la prima volta nel 1668, ma la cui data di composizione fu sicuramente precedente. Se nella *jácara* di Calderón i personaggi sono solo due, gli indomiti Mellado e la *dai*fa Chaves, che si salutano in uno struggente ma anche sarcastico addio prima della esecuzione capitale del Mellado, prevista per il giorno seguente, mentre il musico insolente, che non sono riusciti a zittire, canta la loro storia, nel *baile* di Moreto, i personaggi sono quattro: la Chaves e la Escalanta, che sono venute a prendere commiato dai rispettivi compagni, il Mellado e il Zurdo, uno condannato alla forca, l’altro ai lavori forzati nelle patrie galere. Questa variazione permette a Moreto di raddoppiare la *vis* comica dell’opera poiché darà voce all’innata competizione tra donne, da fine conoscitore della psicologia femminile quale è: esse non solo racconteranno, cantando, le proprie malefatte, facendosene vanto, ma esalteranno anche il coraggio del proprio compagno cercando di svilire quello dell’altra. Un accenno di zuffa è sedato dall’arrivo dei *jaques*, a cui segue la consueta scena di commiato accompagnata da un frugale pasto condito da lacrime e canzoni, fino al colpo di scena finale: giunge l’*alcaide* ad annunciare la notizia di indulto ai condannati in occasione del compleanno dell’Infanta Margarita. Tutti si rallegrano ballando e tessendo le lodi del *pimpollo tierno* della Corte. Come si può vedere, ci troviamo di fronte ad una struttura articolata, dove i toni cupi e macabri dell’ipotesto calderoniano sono via via stemperati per dare



spazio ai toni festivi e celebrativi della casa reale. Un'atmosfera giocosa, *de chanza*, pervade anche il *Baile de la Chillon* dove Añasco, indultato per la nascita di Felipe Próspero, rincontra l'amica Chillon, appena giunta a Madrid dopo aver scontato la sua pena sulle galere. Tutt' a un tratto irrompono sulla scena la Chispa e la Bolichera che festeggiano e rendono omaggio alla compagna Chillon cantando insieme a lei le sue traversie, le disgrazie patite e i delitti commessi che l'hanno portata al supplizio. Il tono giocoso del canto, e probabilmente del ballo, è amplificato dallo scambio verbale acuto e frizzante che intercorre tra i presenti, mentre questi commentano ironicamente la vita *airada* della Chillon:

CHILLONA                    Porque mi castigo vean  
que fue un rigor de justicia,  
para disculpar mis causas  
pues las sabéis, referidlas.

*Canta*

CHISPA                    «Del Argel de un miserable  
cien doblones sacó».  
CHILLONA                    Digan,  
no es el redimir cautivos  
una de las obras pías?

*Canta*

CHISPA                    «A un pastelero la mosca  
le quitó».  
CHILLONA                    Esta causa es limpia,  
porque no parece bien  
la mosca en pastelerías.  
BOLICHERA                    «A una pastelera boba  
pescó cuatro sortijillas».  
CHILLONA                    Pescando a la pastelera  
no fue mala bobería.  
AÑASCO                    «A un letrado una presea  
de buen parecer tenía».  
CHILLONA                    Si tomé su parecer,  
¿de qué el letrado se indigna?<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Moreto 2003: II, 496-497.

Passando ora ai *bailes*, anche questi in realtà *jácaras entremesadas*, di Vicente Suárez de Deza non ci sorprenderà più di tanto che egli riproponga gli amatissimi personaggi di Añasco e la Chillon, colti in un momento tipico della loro esistenza di delinquenti: Añasco è in attesa di iniziare il suo cammino verso il patibolo a dorso di un asino e la Chillon, piangente, è sopraggiunta a salutarlo. La memoria del pubblico riandra alle *jácaras* appena illustrate di Calderón e di Moreto e si diletterà nel gustare le varianti di ingegno apportate dall'autore, le cui fatiche per dare piacere ad un pubblico esigente sono, non a caso, ricordate nel finale del *Baile entremesado del Añasquillo*. Opera questa destinata a essere rappresentata a Palazzo, dove Suárez de Deza era *ujier de saleta*, in cui si infrangono per puro capriccio del pubblico le barriere tra vita dei bassifondi e vita di Corte: due dame escono in scena all'inizio del intermezzo commentando la consueta *jácara* cantata nell'incipit dal musico (e che narra gli avvenimenti che vediamo rappresentati contemporaneamente sulla scena seguendo l'intuizione calderoniana), e ad esse Añasco affida la sventurata e amata compagna quando il ministro della giustizia gli intima di uscire dalla cella per avviarsi al supplizio. I gusti di un pubblico aristocratico e raffinato dettano legge anche per il finale, che sarà ballato, finale perfettamente consono ad un intermezzo incluso in una raccolta dal titolo significativo, *Los Donaires de Tersicore* (della musa della danza), e all'atmosfera, gioviale, frivola e allegra che la pervade<sup>7</sup>. Nonostante l'intento ludico, i personaggi della *hampa* immaginata da Suárez de Deza non perdono la loro tipica caratterizzazione socio-psicologica, sovversiva ed anarchica, come ben si vede nel *Galeote Mulato* e *El corcovado de Asturias*, che figurano, non a caso, tra le poche opere di Suárez de Deza che furono rappresentate a teatro. In queste due *jácaras entremesadas* l'autore gioca a reinventare lo schema già proposto nel *Baile entremesado del Añasquillo*, dando sempre più spazio all'arguzia verbale del *jaque*, in particolare, vero e proprio mattatore dell'opera: egli pronunzia una sorniona quanto improbabile auto-difesa per tutti i delitti commessi e per i quali è in attesa di essere giustiziato, in un serrato botta e risposta, sarcastico e fulmineo, che si alterna al consueto *cantar de gestas* parodico del musico, di due *gorronas*, o delle sue stesse *marcas*. Senza dubbio il *Baile entremesado del*

<sup>7</sup> Per uno studio esaustivo dell'opera di Suárez de Deza, si veda Borrego Gutiérrez (2002).

*corcovado de Asturias* è quello più complesso perché vi si riscontra, oltre a un insistito uso di equivoci burleschi articolati sul *léxico del naípe*, anche una burlona *puesta en solfa* metatestuale del codice jacaresco e l'uso dell'allegoria con l'introduzione alla fine del personaggio del Tempo perché, «¿cuándo el tiempo a ninguno para morir le ha faltado?»<sup>8</sup>.

Venendo ora alle opere di Francisco de Avellaneda, sarà da notare che, man mano che avanza il secolo, la *jácara* trarrà la maggior parte di nuova linfa vitale dall'arguzia concettosa, dal gioco intertestuale e da una orchestrazione sempre più articolata e densa di canto, musica, parola e danza. Giochi di parole ed insistiti equivoci burleschi allusivi al codice d'onore distorto de la *gente de la hampa* strutturano, ad esempio, tutta la *jácara entremesada* intitolata *La Flores y el Zurdillo*, dove i due ruffiani, condannati al patibolo, si accomiatano dalla compagna raccomandandole di comportarsi da «buena hija» e di «andar muy derecha» (*alias* prostituta decente) e lei di rimando intima loro di morir gloriosamente, e non da «gallinas», dando buono spettacolo di sé<sup>9</sup>.

Di estremo interesse per il nostro studio è però l'altra *jácara entemesada y bailada* di Avellaneda, cioè *La Rubilla*, poiché si distingue in questo testo un compendio di tutti i "giochi" già sperimentati da Calderón, Moreto, Suárez de Deza di cui ho dato conto fin qui. In primo luogo, ritroviamo la consueta *jácara* introduttiva a mo' di preambolo, cantata e ballata da Rubilla e Montalva, che lodano le molte "abilità" furfantesche del Zurdillo. Segue, poi, una parte dialogata costituita dall'interrogatorio del Zurdo ad opera del *escribano* y del carceriere, dove spicca l'arguzia verbale del delinquente che ha la meglio sui suoi antagonisti, almeno a livello di dialettica, come era avvenuto nelle opere sopra analizzate di Suárez de Deza. Nella consueta scena di commiato tra il Zurdo e la Rubilla, si inserisce un ricercato gioco intertestuale e omaggio metateatrale al drammaturgo Sebastián de Villaviciosa. Il Zurdo chiede alla Rubilla di riferirgli punto per punto la lettera che gli ha scritto una sua amica ostessa, ora ai lavori forzati sulle patrie galere, alla quale la Rubilla aveva chiesto aiuto quando si trovava in disgrazia. Questa prima lettera della Rubilla alla ostessa è in realtà il testo di una *jácara* che due ciechi vendevano ai crocicchi delle

<sup>8</sup> Suárez de Deza 2000: I, 351.

<sup>9</sup> Per una riflessione recente sul linguaggio antifrastico della *germania*, cf. Alonso Hernández (2001).

strade nell'*entremés* intitolato *El hambriento y los ciegos*, attribuito, appunto a Sebastián de Villaviciosa. Verso la fine, come nelle *jácaras entremesadas* di Moreto, avviene il colpo di scena: il Zurdo viene graziato, la pena di morte viene commutata in lavori forzati sulle galere perché ci sono «mil asientos vacos», alludendo alla cronica incapacità di amministrare la giustizia. Il finale è un tripudio di gioia, allietato da canti e balli («vaya de baile y de fiesta»), in cui ci si appella alla clemenza del pubblico nell'accogliere favorevolmente la *performance* appena terminata degli attori.

E proprio sulla buona affinità tra gli attori nell'allestire scene corali, di grande impatto scenico, si basa la riuscita di intrattenimenti come l'ultima *pieza* di Avellaneda, dal titolo *¿Quién me compra escarpines?*, che almeno sulla carta non presenta particolari note di merito. La *jácara*-prologo iniziale è sostituita da una scenetta costumbrista tipica dell'*entremés de situación*: quattro prostitute vendono nel mercato rionale ciascuna le proprie vettovaglie e utensili di varia foggia per mantenere se stesse e i propri ruffiani mentre quest'ultimi permangono nelle mani della giustizia. Escono i condannati, si intrattengono brevemente con le loro rispettive *daifas*, poi commentano, tra compagni di sventura, la loro triste sorte, esibendo come sempre il consueto *humor* macabro; seguono la scena di commiato degli uomini dalle donne e il canto finale con battute argute ma non aggressive. Ognuno, in fondo, accetta di buon grado il proprio destino, naturale epilogo di una vita fatta di furti, inganni, meschinità.

Avviandomi alla conclusione delle mie riflessioni, si può senza dubbio affermare che la *jácara*, durante la sua lunga storia evolutiva, diede prova di una forza straordinaria nell'abbattere steccati, spesso artificiosi, tra letteratura colta e cultura popolare, tra teatro di massa e teatro di corte, tra generi letterari e teatrali diversi, ma affini, grazie alla sua capacità di attivare emozioni e rispondere a bisogni profondamente umani, coniugando sapientemente leggerezza e gravità in infinite modulazioni.

**Bibliografía citata**

- Alonso Hernández, José Luis (2001), “Burlas y marginalidad en el Siglo de Oro”, in Huerta Calvo, Javier, Peral Vega, E., J. Ponce Cárdenas, eds., *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum.
- Alonso Veloso, María José (2005), *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.
- Alonso Veloso, María José (2006), “Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo”, *Revista de Filología española*, t. LXXXVI: 31-63.
- Borrego Gutiérrez, Esther (2002), *Un poeta cómico en la corte: vida y obra de Vicente Suárez de Deza*, Kassel, Reichenberger.
- Buezo, Catalina (2008), “Jácara y tonadilla”, in Huerta Calvo, Javier, ed., *Historia del teatro breve en España*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert: 92-100.
- Cailliois, Roger (1981), *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, note all’ed. it. di G. Dossena, Milano, Tascabili Bompiani (1ª ed. Parigi, Editions Gallimard, 1967).
- Cienfuegos Antelo, Gema (2006), *El teatro breve de Francisco de Avellaneda: estudio y edición*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, NBAE, t. 17: cclxxiv-ccxc.
- Hernández Alonso, César, B. Sanz Alonso (1999), *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro: la cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Hidalgo, Juan (1609), *Romances de Germanía*, Barcelona, Sebastián Cormellas.
- Huerta Calvo, Javier, E. Peral Vega, H. Urzáiz Tortajada (2005), *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe: 377-378.
- Huizinga, Johan (1973), *Homo ludens*, Torino, Einaudi (2ª ed. 2002).
- Lombardi Satriani, Luigi M. (1974), *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Rimini, Guaraldi.
- Moreto, Agustín, *Loas, entremeses y bailes* (2003), ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 2 voll.

- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2006), "De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara", in Close, Anthony J., S.M. Fernández Vales, eds., *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*: 77-88.
- Pérez Cuenca, Isabel (1989), "Del jaque al bandolero: las jácaras de Quevedo", in *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro*, Madrid, Casa de Velázquez-Université de La Sorbonne Nouvelle-CNRS-Edad De Oro-UIMP: 193-200.
- Poesías germanescas del siglo XVI y del siglo XVII* (1945), ed. John M. Hill, Bloomington, Indiana University Press.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1987), "Del teatro tosco al melodrama: la jácara", in Álvarez Barrientos, Joaquín, A. Cea Gutiérrez, eds., *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC: 227-247.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina-Tordera, Antonio (1983), "Ligaduras y retórica de la libertad: la jácara", in García Lorenzo, Luciano, ed., *Teatro menor en España*, Madrid, CSIC: 121-139.
- Salillas, Rafael (1905), "Poesía rufianesca (jacaras y bailes)", *Revue Hispanique*, XIII: 18-75.
- Salillas, Rafael (1906), "Poesía matonesca. Romances matonescos", *Revue Hispanique*, XV: 387-452.
- Sánchez Fernández-Bernal, Eva (1989), "Algunas notas sobre la jácara dramática en el siglo XVII", in Huerta Calvo, Javier, H. Den Boer, H., F. Sierra Martínez, eds., *Dialogos hispánicos de Amsterdam 8/II. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Amsterdam-Atalanta, Rodopi, vol. II: 589-601.
- Suárez de Deza, Vicente, *Teatro breve* (2000), ed. Esther Borrego Gutiérrez, Kassel, Reichenberger, 2 voll.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2000), "Matones y rufianes a escena: la jácara dramática", *Ínsula*, 639-640: 9-12.

El compromiso civil cruza las fronteras: la imitación de *Italia mia*  
de Enrique Garcés, traductor del *Canzoniere*

Aviva Garribba  
(LUMSA Roma)

En las páginas finales de la primera traducción completa al español del *Canzoniere* de Petrarca (Madrid, 1591)<sup>1</sup>, el traductor Enrique Garcés, incluyó un texto suyo original que, por su excepcional interés histórico, ha llamado la atención de muchos estudiosos, incluso de forma más intensa que la propia traducción. Se trata de un imitación declarada de la Canción de Petrarca *Italia mia benché 'l parlar sia indarno* (*Rerum Vulgarium Fragmenta* 128, de ahora en adelante *Italia mia*) en la cual Garcés asume el compromiso político-civil de Petrarca, al trasladar la invectiva de la canción original contra los mercenarios que asolaban la Italia del s. XIV a los problemas económicos y sociales del Perú del s. XVI<sup>2</sup>.

Cabe señalar que si bien muchos estudios se refieren a este poema con el título de *Canción al Pirú*, este parece ser una creación de la crítica moderna, ya que el epígrafe que lo encabeza en la única edición antigua de la traducción de Garcés reza: *Del traductor a imitación de Italia mia, ben ch'el parlar sia in darno*. Por lo tanto, en el presente trabajo se aludirá a este texto siempre con el nombre de “imitación”.

La actitud comprometida de Garcés no sorprende, ya que encaja perfectamente con lo que sabemos de este polifacético personaje. De hecho, pese a que algunos períodos de su vida quedan en la oscuridad, tenemos muchas noticias de los años de su madurez, gracias a su afición a escribir memoriales acerca de los problemas socio-políticos de su época, para los cuales proponía soluciones de todo tipo como muchos otros arbitristas del s. XVI.

Por razones de espacio, aquí apenas esbozaremos la biografía de nuestro traductor y nos detendremos solo en los episodios de su vida que atañen a nuestro texto poético<sup>3</sup>. Enrique Garcés nació en Portugal hacia 1525, y siendo muy joven se trasladó a América,

---

<sup>1</sup> *Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana*. Sobre la traducción de Enrique Garcés del *Canzoniere* de Petrarca, véase Garribba 2003 y Garribba-Brugnolo 2006.

<sup>2</sup> Entre los estudios sobre este texto señalamos: Bermúdez Gallegos 1989, Serna Arnaiz 2008.

<sup>3</sup> Para la biografía completa de Garcés véase Lohmann Villena 1948.

donde ejerció muchas profesiones distintas en varios lugares; pero la mayor parte de su vida transcurrió en Perú y su actividad principal estuvo relacionada con la minería. Paralelamente a esta actividad, desarrolló la ya mencionada de arbitrista y la de traductor, llevando a cabo tres versiones de tres lenguas distintas<sup>4</sup>.

En 1558, gracias a sus contactos con los nativos, Garcés descubrió en Huancavelica unas minas de cinabrio (un mineral compuesto principalmente por azogue). Este hallazgo al cabo de unos meses resultaría ser importantísimo, ya que llegó a Perú la noticia de un nuevo sistema de extracción de la plata a través del azogue, más eficaz que el que se solía utilizar. Así, Garcés se dedicó en los años que siguieron a la explotación de estas minas y al perfeccionamiento de los hornos utilizados para extraer la plata con azogue, sin por esto abandonar sus restantes actividades.

En 1572, al ser nombrado Factor interino de la Caja Real de Huamanga (eso es, oficial real recaudador de tributos), Garcés llegó a enterarse del problema sobre el que se basaría su imitación del poema de Petrarca: el de la baja titulación de la monedas de plata, causa de gran pobreza entre los mineros asalariados. El problema consistía en que el mercado estaba inundado por pesos de plata sin ensayar (es decir que contenían menor cantidad de plata de lo que debían), cuyo valor no se correspondía con el del peso ensayado. La circulación de moneda no ensayada perjudicaba a los asalariados, porque estos recibían su sueldo en gran parte en pesos no ensayados, los cuales, sin embargo, no eran aceptados para el pago de los tributos y en los comercios.

En vista de las graves consecuencias que este problema acarreaba a los trabajadores de las minas, cada vez más pobres y hambrientos, Garcés escribió en 1574 dos cartas dirigidas primero al Virrey Francisco de Toledo y luego al Consejo de Indias, en las que exponía detalladamente la cuestión y sugería una solución para extirpar la circulación de moneda no ensayada (Lohmann Villena 1948: 17-23). De hecho, el Virrey unos años después terminaría prohibiendo la circulación de la moneda no ensayada, y Garcés quedó convencido de que tal solución se debía a él, y que por esto

---

<sup>4</sup> Además del *Canzoniere* de Petrarca, tradujo *Los Lusíadas* de Camões y *De Regno et Regis Institutione* de Francesco Patrizi (ambas versiones también se publicaron en Madrid en 1591). Su actividad de arbitrista está documentada en muchos memoriales suyos acerca de los problemas políticos-sociales más variados (véase Lohmann Villena 1948).



(y por otras razones) merecía una recompensa, que en efecto solicitaría al regresar a España en 1589.

En su imitación de *Italia mia*, pues, «curiosa alianza de minería y petrarquismo» (Colombí-Monguió 1985: 34), Garcés lanza su invectiva acerca del problema de la moneda no ensayada, siguiendo fielmente la pauta de la de Petrarca contra los señores italianos que desencadenan guerras continuas a través de sus mercenarios. Así, el traductor portugués describe con dramatismo muy pormenorizado – aunque sin abandonar jamás el modelo general de Petrarca –, los efectos que produce la circulación de moneda no ensayada (como el hambre, la pobreza, el rechazo de esa moneda para el pago los tributos, etc.) e invoca la intervención del Virrey Francisco de Toledo para que encuentre una solución.

Este poema de Garcés se ha definido como «la primera imitación petrarquista de Sudamérica, junto con el primer ejemplo de genuina protesta social en el Virreinato del Perú»<sup>5</sup>, y esta doble novedad no ha dejado de atraer el interés de varios estudiosos, quienes han propuesto distintos análisis del poema, en su mayoría basados en el aspecto histórico del texto o bien en su significado en la historia de la literatura hispanoamericana y peruana<sup>6</sup>. Por consiguiente, ha quedado relegado en segundo plano el aspecto más propiamente literario, al que se ha prestado menor atención<sup>7</sup>. Y aun

<sup>5</sup> Colombí Monguió (en prensa) *apud* Ballón Aguirre 2010: 27

<sup>6</sup> Debido a la especificidad del problema denunciado por Garcés, algunos de estos trabajos (especialmente los anteriores a Lohmann Villena 1949 sobre la biografía de Garcés) proponen interpretaciones poco acertadas o muy generales de la invectiva contenida en el poema. En efecto en este texto se han visto acusaciones contra Felipe II (Farinelli 1929: I, 80-81: «un'imitazione della canzone *Italia mia*, diretta a Filippo II, in cui si accusano le vessazioni e crudeltà di cui soffrivano i poveri indigeni del Perú»), o quejas contra los abusos de los Conquistadores (Sánchez 1947: 49, «una canción [...] en que alude, sin duda, a los abusos de los Conquistadores, a las guerras civiles, a los disturbios de Potosí y a las recientes correrías de Drake»). Por lo que se refiere a su significado en la historia literaria, más recientemente Bermúdez Gallego 1989 ha destacado el hecho de que Garcés se sirvió de un texto perteneciente a la cultura europea para describir los problemas nuevo mundo y no se percató de la contradicción de defender a los indios formando parte de la categoría de los empresarios de minas que era la que los oprimía. Por su parte, Colombí Monguió explica claramente las circunstancias de composición y el motivo de la invectiva pero no analiza la canción de manera detallada, ya que solo la menciona tangencialmente (Colombí-Monguió 1985: 34).

<sup>7</sup> Se ocupa en parte del aspecto literario y de la imitación el trabajo ya citado de Bermúdez Gallego 1989, que analiza atentamente las estrofas del poema,

más escasos son los estudios centrados en la técnica de imitación, que se ha descrito siempre brevemente y con cierta aproximación<sup>8</sup>. Y lo que es más, según lo que me consta, en ningún estudio se ha puesto en relación la imitación de *Italia mia* con la traducción del *Canzoniere* en cuyo volumen se publica, ni con la técnica traductiva de Garcés. De hecho, en muchas ocasiones la imitación se publicó separada de la obra en la cual Garcés la incluyó<sup>9</sup>.

En el presente trabajo se analizará la técnica de imitación en la que se basa el poema a la luz de la estrategia traductiva de Garcés y de su forma de acercarse a la poesía de Petrarca. Este enfoque resulta aun más necesario si se considera que, según se verá, la imitación de *Italia mia* aparece compuesta a partir no solo de la versión original italiana sino también de la traducción del propio Garcés del poema de Petrarca. Y, por otra parte, en la imitación se reiteran claramente los mismos rasgos estilísticos que caracterizan la versión del *Canzoniere* en general.

Pasemos pues al análisis, en el cual voy a dejar de lado el aspecto histórico, tan estudiado ya. Para que la exposición resulte más clara, será necesario describir en breve tanto del poema de Petrarca como su traducción por parte de Garcés, dado que esta tiene capital importancia en la imitación<sup>10</sup>.

---

aunque a menudo lo hace sin tener en cuenta el aspecto imitativo ni la tarea de traductor de Garcés, como si se tratara de un texto totalmente original.

<sup>8</sup> Del aspecto literario e imitativo se han ocupado Núñez y Serna Arnaiz. El primero apunta con acierto que “parece como que el verso de Petrarca hubiere sido el pie forzado de donde toma el impulso de su propia inspiración” pero describe de manera imprecisa la técnica de imitación ya que dice que Garcés «acoge los versos de Petrarca al comienzo y al fin de cada estrofa, pero en el centro de las mismas desenvuelve pensamientos originales y un autónomo despliegue de imágenes propias» (Núñez 1959: 241) mientras que, según se verá, hay elementos sacados del original petrarquesco también en el interior de la estrofa. Serna Arnaiz incluye el poema en una corriente de «poesía de carácter reivindicativo» que circuló en el Perú de los s. XVI y XVII (Serna Arnaiz 2008).

<sup>9</sup> Por ejemplo se publicó por separado en la revista *Mar del Sur* (Núñez 1949), y aparece también en antologías como la de Romualdo y Salazar Bondy (1957) y se menciona en muchas historias de la literatura peruana.

<sup>10</sup> Los tres textos, el poema de Petrarca, la traducción de Garcés y la imitación del mismo Garcés se encuentran dispuestos en paralelo en el apéndice a este trabajo. La edición utilizada para el *Canzoniere* italiano es la de Santagata (1996), los dos textos de Garcés son los publicados en Garribba 2003.

El poema *Italia mia*<sup>11</sup> está formado por siete estrofas de canción de 16 versos, endecasílabos y heptasílabos (AbCBaCcDEeDdfGfG), más el envío. La estrofas I y II están dedicadas principalmente a invocar Italia y la protección de Dios y a suplicar a los Señores italianos para que dejen de contratar a los mercenarios para sus guerras personales, anunciando así el tema de la invectiva. Las cuatro estrofas siguientes, de III a VI contienen la exposición del problema, que alterna descripciones vívidas, invectivas e invocaciones apasionadas. Finalmente, la estrofa VII, además de volver a implorar a los señores, expresa la urgencia de una solución a través de los tópicos del *tempus fugit* y de la *mors impedens*, y el envío amonesta a la canción para que su «ragion cortesemente dica» y la invita a que se difunda entre «magnanimi pochi». La indignación y la pasión política se expresan principalmente a través de oraciones exclamativas e interrogaciones retóricas, y también mediante abundantes metáforas que refuerzan la cruda representación de la guerra y de sus consecuencias.

La traducción de *Italia mia* de Garcés se puede definir muy fiel – en muchos puntos incluso literal – y es un texto que bien representa la estrategia traductiva de Garcés en general. Cuando renuncia a la traducción literal, Garcés no se aleja casi nunca del contenido semántico del original sino que lo parafrasea o lo simplifica (a veces trivializando), como por ejemplo en los vv. 15-16 («ivi fa' ch'1 Tuo vero, / qual io mi sia, per la mia lingua s'oda» > «y manda por entero / que la verdad mi lengua aquí les diga»), en los vv. 31-32 («Se da le propie mani / questo n'avene, or chi fia che ne scampi?» > «mas si es de nos venida la causa, / quien nos deshará los tuertos?») o en los vv. 45-48 («Mario aperse sì il fianco, / che memoria de l'opra ancho non langue / quando assetato et stanco/non più bevve del fiume acqua che sangue» > «mostró Mario su brío / de que memoria dura an oy en día / quando en Sextil el río / tanta sangre como agua se bevía»). Siendo una traducción rigurosamente métrica, el recurso a la paráfrasis depende a veces de la necesidad de la rima: véase por ejemplo el v. 103, donde se habla por metáfora del morir: «Al passar questa valle» se traduce con «Al echar de la suerte» porque se necesita una rima en *-erte*. Tan solo en unas pocas ocasiones la traducción se aleja del original y no parece tener sentido, por lo que es posible que Garcés no

<sup>11</sup> Para los principales estudios sobre *Italia mia* véanse los mencionados en Santagata 1996: 615.

entendiera o bien no consiguiera traducir correctamente (véanse por ej. los vv. 58-62 y los vv. 106-110).

En la versión de *Italia mia*, pues, se aprecian los rasgos propios de la estrategia traductiva de Garcés en el *Canzoniere*<sup>12</sup>, que podemos resumir en los siguientes tres puntos:

1) Marcada tendencia a mantener – además del esquema métrico – las mismas rimas y rimantes (eso es palabras en rima) del original, lo que delata el interés principal de Garcés. Este interés hacia el aspecto métrico hace que su traducción aparezca compuesta a partir de un modelo rímico petrarquista que se pretende mantener a toda costa y cuyo constante intento de conservación se diría que es previo y guía el subsiguiente trabajo compositivo<sup>13</sup>. En la traducción de *Italia mia* se mantienen muchas rimas y también rimantes, aun cuando en español lleven otra rima (es decir que se mantiene la palabra homóloga: *spade*/espadas). Véase por ejemplo la estrofa I, donde se mantienen las rimas del original *-erra* y *-ero*, y los rimantes *guerra*-guerra, *serra*-cierra, *terra*-tierra, *mortali*-mortales y *veggio*-veo; o la estrofa VII donde se mantienen las rimas *-ia*, *-ente* y *-oso* y los rimantes *pia*-pía, *fido*-fío, *dolcemente*-dulcemente, *doloroso* y *riposo*-reposo<sup>14</sup>.

2) respecto riguroso de la medida del verso, obtenido especialmente a través de omisiones (en particular de adjetivos y adverbios) y/o sustituciones de palabras con otras más breves, o también mediante paráfrasis. Véanse, por ejemplo, dos casos de omisión en los vv. 10-11 («Vedi signor cortese, / di che lievi cagion' che crudel guerra» > «pues ves, señor, trabada / de tan liviana causa tan

<sup>12</sup> Para más detalles véase Garribba 2003: 16-50.

<sup>13</sup> Véase Garribba-Brugnolo 2006: 292-293: «El aspecto métrico [...] condiciona a cada paso las opciones de Garcés. Es éste un rasgo determinante y un punto de partida para cualquier análisis. El traductor elige guardar cuanto más posible los esquemas métricos y, a menudo, las rimas y hasta las palabras en rima del original. Las exigencias métricas prevalecen sobre cualquier otra. El mayor esfuerzo poético se dedica a este aspecto, al que deben amoldarse las restantes exigencias, semánticas, retóricas y de contenido [...] De los 313 sonetos, sólo 42 no presentan ninguna rima conservada. Se trata, también en este caso, de una tendencia típica de la poética petrarquista, tanto italiana como hispánica. La traducción de Garcés aparece pues compuesta a partir de las rimas, cuya elección y constante intento de conservación parecen preceder y guiar el trabajo compositivo».

<sup>14</sup> A veces se mantiene un rimante pero con otro significado (véase por ej. *partita*-partida en el v. 100).

gran guerra»), donde se elimina el adjetivo *cortese* y en el v.118 («del ver sempre nemica» > «de verdad enemigas»), donde se omite traducir el adverbio *sempre*; y un caso de sustitución en el v. 21 («perché 'l verde terreno» > «es porque este terreno») donde la sustitución de *verde* por 'este' permite introducir el verbo *ser*.

3) tendencia a la trivialización del léxico y de algunos conceptos. Véanse por ejemplo los vv. 52-54: «Or par, non so per che stelle maligne / che 'l cielo in odio n'aggia: vostra mercé / cui tanto si commise» > «Las estrellas agora con malinas / muestras nos hazen guerra / por mano de quien rige estas cabañas»; o bien los vv. 74-75 «Latin sangue gentile / sgombra da te queste dannose some» > «Latinos a quien toca / dad orden qu'esta carga se descombre».

Tras estas aclaraciones, pasemos al análisis de la imitación de Garcés, cuyo texto, aun siguiendo de cerca la estructura del original (también desde el punto de vista métrico), añade una estrofa entre la cinco y la seis, por lo que tiene 138 versos y no 122 como el original. Como en la canción de Petrarca, la primeras dos estrofas son de invocación: en la primera al Perú y a Dios, en la segunda al Virrey Toledo (aunque este no se nombra directamente), a quien se pide una solución. A partir de la estrofa III empieza la descripción detallada de la cuestión de la moneda y de sus consecuencias y, al añadirse una estrofa, esta descripción se exploya hasta la estrofa VII. Con la última estrofa, la VIII, se vuelve a seguir el molde del original, ya que – tras invocar otra vez al Virrey – se expresa la urgencia de la solución a través de los tópicos ya citados del *tempus fugit* y de la *mors impedens* a la par que también el envío sigue el de *Italia mia*, porque exhorta a la canción para que vaya «con humilde reverencia» (aunque no se alude a los «magnanimi pochi» del original).

Las estrofas que siguen más de cerca el original son las primeras dos y la última más el envío<sup>15</sup>, es decir las más generales, cuyo contenido es menos afectado por el tema concreto de la invectiva. En cambio se alejan del original las estrofas centrales, al ser muy diferentes las dos cuestiones tratadas, lo que conlleva, desde luego, el empleo de un léxico distinto: en el poema de Petrarca predominan voces relacionadas con la guerra (*guerra*, *sangue*, *piaghe*, *spade*) y con la política (*paese*, *barbarico*, *popol*, *legge*, *terreno*,

<sup>15</sup> Y también la primera parte de la estrofa VII, donde se recuerda el pasado glorioso de la tierra.

*patria, italici cor*), mientras que en la imitación de Garcés encontramos voces más concretas como: dinero, tributo, paga, cabañas, precio, mixtura, ensaye, jornalero, cobre, estaño. Otro aspecto distintivo de la imitación es la introducción por parte de Garcés de una serie de metáforas basadas en la imagen del pastor, con la que alude en la primera estrofa a Dios y a partir de la segunda al Virrey Toledo, a quien se dirige para que solucione el problema<sup>16</sup>. Esta imagen no consta en el poema de Petrarca, donde nunca se mencionan pastores y solo aparece un verso, el 40, en el que se alude a «mansuete gregge» (como metáfora de los pueblos italianos indefensos).

A pesar de estas inevitables diferencias léxicas y de contenido, Garcés consigue mantener una relación formal estrecha con el modelo mediante dos recursos principales que se aprecian plenamente solo si se tiene en cuenta la traducción de *Italia mía* hecha por Garcés:

1) la conservación literal algunos versos o partes de versos, tal como ya los había traducido, en particular los iniciales y/o finales de las estrofas pero también algunos en el interior;

2) la conservación de rimas y rimantes, sea procedentes del texto italiano sea sacados de la traducción.

En los tres textos paralelos que vienen en nuestro apéndice se destacan en negrita las partes que se repiten literalmente de la traducción a la imitación. Por ejemplo, en la estrofas I y II se repite una parte del primer verso tal como viene en la traducción («aunque mi hablar»; «O vos a quien»). Dentro de la estrofa I también se mantienen partes de otros versos («querría fuessen», «de mi mano») mientras que en la estrofa II se conserva un verso entero, el 24, pero con pequeñas variaciones («pues tenéis lo que hazéis por acertado», «si creéis que esso que hazéis es acertado»). En todas las demás estrofas el primer verso repite, totalmente o en parte, el de la traducción (aunque a veces parece buscar variaciones, como en la estrofa III «Bien proueyó [...] a nuestro estado, «Bien proveído había al pobre estado»), salvo en un caso (est. IV) en el que el verso de la imitación es una paráfrasis interpretativa (y más trivial) que elimina la alusión directa a la historia clásica («A César callo», «No trato lo de atrás»). No consideramos la estrofa VI ya que – al ser añadida – no tiene correspondencia con el original, pero hay que decir que también en este caso Garcés introduce un

<sup>16</sup> Véanse los vv. 11-15, 17-19 y 33-35.

verso que recuerda uno del original: se trata del v. 94 «pan pan pan es la falta más urgente», que está relacionado, a través de su tríplice repetición, con el grito final de Petrarca, en el v. 122 de *Italia mia*: «I'vo gridando 'Pace, pace, pace'». Estas partes de versos de la traducción que se mantienen en la imitación, idénticas o con variaciones, no sólo están al principio de la estrofa sino que se encuentran también en el interior de las estrofas, como en los vv. 110-111 y en la parte final (v. 80).

Por lo que se refiere al punto 2, Garcés, coherentemente con su “obsesión” de fidelidad métrica, además de guardar en su traducción muchas rimas y rimantes del original, aplica el mismo sistema a la imitación y en este caso mantiene tanto las rimas y rimantes del original, como los que ha utilizado *ex novo* en la traducción. En nuestro apéndice se destacan en cursiva las rimas y rimantes que pasan del original a la traducción y de allí eventualmente también a la imitación), mientras que van subrayados las rimas y rimantes que la imitación toma prestadas de la traducción. Por ejemplo, en la estrofa I de la imitación se encuentra una rima (-ero) procedente del original (y también presente en la traducción) y una rima (-iga) y tres rimantes (vano, mano, entero) que proceden de la traducción. En la estrofa V (vv. 65-80), que es una de las más ricas de préstamos rítmicos, tenemos una rima (-osa) y tres rimantes (cosa, *inganno*/engaño, *danno*/daño) sacados del original, y cuatro rimas (-erte, -ado, -ombre, -ento) y cuatro rimantes (*muerte*, *fuerte*, *suerte*, *assombre*) procedentes de la traducción. Este procedimiento da lugar una especie de red léxica que mantiene trabados los tres textos.

Por último cabe notar que, a pesar de ser un poeta infinitamente menos dotado de Petrarca, Garcés consigue reproducir el tono indignado y lleno de pasión civil de su modelo, por un lado gracias al empleo de un léxico directo y sin rodeos, si bien distinto de aquel del original, y por otro gracias al uso de recursos retóricos parecidos. En efecto, en varios casos en la imitación se mantiene, en los mismos lugares del original, el uso de las interrogaciones retóricas (como en los vv. 20-23 y 97-99) y cuando no se mantienen (vv. 31-32; vv. 65-67) Garcés introduce por compensación el mismo recurso retórico en otra parte de su imitación (véanse los vv. 76-80). En cambio, en la imitación se pierde sensiblemente la riqueza metafórica de Petrarca, ya que la urgencia de la denuncia y la naturaleza muy concreta del problema dan lugar a una lengua poética más directa y casi prosástica, especialmente en las estrofas centrales. La ausencia de metáforas es compensada por una serie de fi-

guras retóricas que Garcés emplea con gran frecuencia en toda su traducción como las lítotes (v. 98 «un zelo no frío») y las hipérbolles (v. 30 «por mil caminos y mil puertos»; v. 65 «mil ensayes»; v. 99 «mil pobres socorrer»), pero esto es causa de aumento del efecto prosástico de la traducción.

En conclusión huelga destacar que esta imitación, además de representar un documento histórico-literario de gran interés, bien merecía ser estudiada desde un punto de vista desvinculado del aspecto histórico y relacionado, en cambio, con la traducción petrarquista en la que se inserta y con el perfil poético de su autor. El análisis detenido de sus versos demuestra que Garcés la concibió en paralelo con su traducción, y en los mismos años, y que por tanto la imitación está íntimamente vinculada con la traducción del *Canzoniere* en su totalidad.



APÉNDICE

Se destacan *en cursiva*: rima o palabra en rima (homófona u homóloga) de RVF 128 mantenida en la traducción (y eventualmente también en la imitación). Van subrayadas las rimas o palabras en rima de la traducción mantenidas en la imitación. Se destacan en **negrita** las partes de versos o versos enteros de RVF 128 mantenidos literalmente en la traducción y a menudo también en la imitación. En algunos casos estos conjuntos repetidos solo aparecen en la traducción y en la imitación. Suelen estar al principio o al final de cada estrofa, pero no exclusivamente en estas posiciones.

	<i>Italia mia benché 'l parlar sia indarno</i> <i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i> 128	CANCIÓN 29 [RVF 128] <i>Italia mia, ben ch'el parlar sia indarno.</i>	DEL TRADUCTORA IMITACIÓN <i>de Italia mia, ben ch'el parlar sia in darno.</i>
5	Italia mia, <b>benché</b> 'l parlar sia indarno a le piaghe <i>mortali</i> che nel bel corpo tuo si spesse veggio, piacemi almen ch'è miei sospir' sian <i>quali</i> spera 'l Tevero et l' Amo, e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio. <b>Rettor del cielo</b> , io choggio che la pietà che Ti condusse in <i>terra</i> Ti volga al Tuo dilecto almo paese. Vedi, Signor cortese, di che lievi cagion' che crudel <i>guerra</i> ; e i cor', che 'ndura et <i>serra</i> Marte superbo et <i>fiero</i> , apri Tu, Padre, e 'ntenerisci et snoda; ivi fa' che 'l Tuo vero, qual io mi sia, per la mia lingua s'oda	Italia mia <b>aunque</b> mi hablar sea <u>vano</u> , a lagas tan <i>mortales</i> y tantas, como en esse cuerpo veo, <b>querria</b> mis sospiros <b>fuessen</b> <i>quales</i> el Tiber <b>de mi mano</b> espera, y Amo, y Po donde me empleo: lo que mi Dios desseo. es que lo que te traxo acá à la <i>tierra</i> te bolviesse a tu sancta patria amada, pues ves señor trabada de tan liviana causa tan gran <i>guerra</i> , los que endurece y <i>cierra</i> Marte superbo y <i>fiero</i> , enternéselos padre y los desliga, y manda por <b>entero</b> que la verdad mi lengua aquí les diga	<b>¡¡¡Aunque mi hablar</b> Pirú venga a ser <u>vano</u> a daños tan notables, como en tu cuerpo y tan continuos sientes <b>querria fuessen</b> tanto lamentables los versos <b>de mi mano</b> que a compassión moviessen todas gentes A ti buelvo mis mientes <b>rector del cielo, y pido</b> no consientas que este rincón del todo se consuma, que no es tan chica summa la que de tus ovejas apacientas en él, si bien las cuentas que no sean hato <u>entero</u> : supplicote señor que no se diga que olvides este <u>apero</u> , y mira tu pasión a qué te obliga.
10			
15			
	<b>Voi eni</b> Fortuna à posto in mano il <i>freno</i>	<b>O vos a quien</b> fortuna ha dado el <i>freno</i>	<b>¡¡¡O vos a quien</b> las hondas dio y cayados

20	<p>de le belle contrade, di che nulla pietà par che vi stringa, che fan qui tante pellegrine <i>spade</i>?</p> <p>perché 'l verde <i>terreno</i> del barbarico sangue si depinga? Vano error vi lusinga: poco vedete, et parvi veder molto, ché 'n cor venale amor cercate o fede. Qual più gente possede, colui è più dà' suoi nemici avvolto. O diluvio raccolto di che deserti strani, per inondar i nostri dolci campi! Se da le proprie mani questo n'avene, or chi fia che ne scampi?</p>	<p>de tan ricas majadas y dellas compassión ninguna os mueve que quieren entre nos tantas <i>espadas</i>? es porque este <i>terreno</i> de Bavárica sangre se renueve, error vano os commueve, pues teneys lo <b>que hazéis por <u>acertado</u></b> buscando amor y fe en el mercenario, mirad qui 'es al <u>contrario</u> que aquel va de enemigos más <u>cercado</u>, que ha más <u>assoldado</u> ay presa detenida que del desierto anegas nuestros <u>huertos</u>, mas si es de nos venida la causa, quien nos deshará los <u>tuertos</u>?</p>	<p>destos nuevos rebaños, el rabadán mayor con larga mano, como no dáis remedio a tantos daños? no veis que si atajados no son, que irán cundiendo todo el llano, que estava a partes sano? si creey's <i>que</i> esso <b>que hazéis es <u>acertado</u></b>, mirad que muestra os dà de lo <u>contrario</u> el mal tan ordinario, que cada día va más <u>entablado</u>, sin que aya aprovechado haverse antes fundido, que entra por mil caminos y mil <u>puestos</u> y pues que esto es sabido, dad orden como cessen tantos <u>tuertos</u>.</p>
25			
30			
35	<p><b>Ben provide Natura al nostro <i>stato</i>,</b> quando de l'Alpi schemo pose fra noi et la tedesca rabbia: ma 'l desir cieco, e 'ncontra 'l suo ben fermo, s'è poi tanto ingegnato, ch'al corpo sano à procurato scabbia. Or dentro ad una gabbia fiere selvagge et mansiete <i>grege</i> s'annidan sì, che sempre il miglior <i>geme</i>, et è questo del seme, per più dolor, del popol senza <i>legge</i>, al qual, come si legge, Mario aperse sì 'l fianco,</p>	<p><b>Bien proveyó natura à nuestro <i>estado</i>,</b> los Alpes quando <u>opuso</u> a la Tudesca ravia fiera impura, mas el desseo nuestro en si <u>confuso</u>, hinchar ha procurado de roña el sano cuerpo, y de amargura, y agora una <u>clausura</u>, las brauas fieras con las mansas <i>greves</i> encierra, donde siempre el mejor <i>gime</i> y porque más lastime viene este mal de gente atroz sin <i>leyes</i>. a la qual y a sus Reyes mostró Mario su brio</p>	<p><b>[[III]] Bien proveído havia al pobre <i>estado</i>,</b> aquel pastor que <u>puso</u> el septio contra tanta desventura: mas ay, que siempre el <i>bien</i> es intereluso, y en fin ello ha <u>parado</u> en desterrar de aquí la plata <u>pura</u>, y agora una <u>mixture</u> quiéren que tome el pobre jornalero, qui 'es plomo, estaño, y cobre sin estima, mirad si ay porque <u>gima</u> el malaventurado, qu' el dinero que le paga el minero al traer del tributo,</p>
40			
45			

50	<p>che memoria de l'opra ancho non langue, quando assetato et stanco non più bevre del fiume acqua che sangue.</p> <p><b>Cesare taccio</b> che per ogni piaggia fece l'erbe <i>sanguigne</i> di lor vene, ove 'l nostro ferro mise. Or par, non so per che stelle <i>maligne</i>, che 'l cielo in odio n'aggia: vostra mercè, cui tanto si commise.</p> <p>Vostre voglie divise guastan del mondo la più bella <i>parte</i>. Qual colpa, qual giudicio o qual <i>destino</i> fastidire il <i>vicino</i> povero, et le fortune afflicte et <i>sparte</i> perseguire, e 'n <i>disparte</i> cercar gente et gradire, che sparga 'l sangue et venda l'alma a <i>prezzo</i>? Io parlo per ver dire, non per odio d'altrui, né per <i>disprezzo</i>.</p>	<p>de que memoria dura aún oy en día, quando en Sextil el río tanta sangre como agua se bevía.</p> <p><b>A Cesar callo</b>, qu' en aquella tierra las yervas en <i>sanguinas</i> bolvió, metiendo el hierro en sus <i>entrañas</i>. las estrellas agora con <i>malinas</i> muestras nos hazen <i>guerra</i> por mano de quien rige estas <i>cabañas</i>. que por hartar sus <i>sañas</i>, del mundo pierden la más bella <i>parte</i>, qual culpa, o qual juizio, o qual <i>destino</i>, haze al pobre <i>vezino</i> que dexa de aburrido officio, y <i>arte</i>? y de su haver dé <i>parte</i> a quien con mil maldades su sangre vierta, o se la ponga en <i>precio</i> ? yo digo las verdades, y no por odio, ni por <i>menosprecio</i> .</p>	<p>le dize el oficial muy rasamente y con mando absoluto: No es paga: y para el pobre es <i>competente</i>.</p> <p><b>[IV]</b> No trato lo de atrás, que ya la tierra está bien sossegada (<i>aunque</i> a gran costa fue de sus <i>entrañas</i>) una visita nuevamente hallada es la que les da <i>guerra</i> agora más cruel, pues las <i>cabañas</i> les vazía por mil <i>mañas</i>, y no falta quien diga que consiste en ella todo el bien, o que buen medio, publicase remedio y quitan la comida al pobre triste, y al otro lo <i>que</i> viste: y si ay quien pagar quiera lo que comió, lo cuenta a <i>menosprecio</i>, allá en cierta manera y da por plata en cobre y plomo el <i>precio</i>.</p>
65	<p>Né v'acorgete anchor per tante prove del bavarico <i>inganno</i> ch' alzando il dito colla morte scherza? Peggio è lo strazio, al mio parer, che 'l <i>danno</i>; ma 'l vostro sangue piove più largamente, ch' altr'ira vi sferza. Da la mattina a terza di voi pensate, et vederete come</p>	<p><b>Ni mil</b> pruebas os han escarmentado, del Bavarico <i>engaño</i>, que alçando el dedo juega con la muerte, donde el <b>tormento</b> es muy mayor qu' el <i>daño</i>: más creo ha derramado la sangre vuestra alguna ira más <i>fuerte</i>. pensad en vuestra <i>guerte</i> dende el salir del sol hasta que <i>assombre</i>.</p>	<p><b>[V]</b> <b>Ni mil</b> ensayes han aprovechado contra tan grande <i>engaño</i>, que la tierra acarrea mal tan <i>fuerte</i>, cuyo <b>tormento</b> no es menor qu' el <i>daño</i>, que si havéis procurado querer comer con paga desta <i>suerte</i>, es una pura muerte que no ay passarla al sol, ni ya que <i>assombre</i></p>
70			

75	<p>tien caro altrui che tien sé così vile  Latin sangue gentile,  sgombra da te queste dannose some;  non far idolo un <i>nome</i>  vano senza soggetto:  ché 'l furor de lassù, gente ritrosa,  vincerne d'intellecto,  peccato è nostro, <b>et non natural cosa</b>.</p>	<p>veréis qu'èl que a otri precia, a sí se apoca.  Latinos a quien toca  dad orden qu'èsta carga se descombre,  no hagáis idolo un <i>nombre</i>  tan vano y sin cimiento,  que vencer una gente tan astrosa  a nuestro entendimiento,  pecado es nuestro, y <b>no natural cosa</b>.</p>	<p>que a la candela mucho más parece  lo por donde envilece  qu'ès sobre disfrazado en otro <u>nombre</u>.  Pues que ha de hazer el <u>hombre</u>  con tal desgñamiento  como es esta mixtura caute <i>cosa</i>?  de gentes perdimiento,  nueva invencion y <b>no natural cosa</b>?    <b>[VII]</b> No creo que ha dexado en vuestro oído  de penetrar el llanto,  qu'en derredor de aqueste valle suena  con tanta confusión, horror, y espanto,  que si no es sin sentido  no ay tigre que no sienta en verlo pena:  que en una casa llena  de niños, si el pan falta, es gran tormento  y mucho más si han sido regalados:  ay pobres desdichados  los hijos deste valle, pues descuentó  a vuestro descontento  ninguno es lo passado:  <b>pan, pan, pan es la falta más urgente</b>,  que esso tro es ya olvidado,  aya en esto si quiera un diligente.    <b>[VII]</b> <b>No es esta aquella tierra</b> que solía  con un zelo no frío  mil pobres socorrer muy francamente?  no es esta la provincia del gran brío</p>
80	<p><b>Non è questo 'l terren</b> ch'ì 'tocchai prià?  Non è questo il mio nido  ove nudrito fui sì <i>dolcemente</i>?  Non è questa la patria in ch'io mi fido,</p>	<p><b>No es esta tierra</b> donde yo bivià?  no es este el nido mío,  en donde fui criado <i>dolcemente</i>:  no es esta aquella patria en que me fio.</p>	

85	<p><b>madre benigna et pía,</b> che copre l'un et l'altro mio parente? Perdio, questo la <i>mente</i> tator vi mova, et con pietà guardate le lagrime del <b>popol doloroso</b>, <b>che sol da voi riposo</b> <b>dopo Dio spera</b>; et pur che voi mostriate segno alcun di pietate, vertù contra furore prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto: ché l'antiquo valore ne l'italici cor' <b>non è anchor morto</b>.</p>	<p><b>madre benigna y pía,</b> que a mis padres ya cubre y <b>tanta gente?</b> muevase vuestra <i>mente</i> por Dios, y contemplad con pío pecho las lágrimas del <b>pueblo doloroso</b>, <b>que de vos el reposo</b> <b>despues de Dios espera</b> con derecho, piEDAD venga a despecho deste furor y engaño, ansi resistiréis con más concierto: <b>que aquel vigor de antaño,</b> <b>aún en Italia no es del todo muerto</b>.</p>	<p><b>madre benigna y pía,</b> que con su haver honrado ha <b>tanta gente?</b> supplicooos humil<i>mente</i>, que piedad y justicia en vos no muera, mirad el triste <b>pueblo doloroso</b> <b>que de vos el reposo</b> <b>después de Dios con gran derecho espera:</b> si hazéis reales fuera irá del todo el <u>daño</u> y el reino andará luego en gran concierto: <b>Que aquel vigor de antaño</b> <b>aún en Pirú no está del todo muerto</b>.</p>
90			
95			
100	<p>Signor', mirate come 'l tempo vola, et si come la <i>vita</i> fugge, et la morte n'è sovra le spalle. Voi siete or qui: pensate a la <i>partita</i>: ché l'alma ignuda et sola conven ch'arrive a quel dubbioso calle. Al passar questa valle piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno, vènti contrari a la <i>vita serena</i>; et quel che 'n altrui <i>pena</i> tempo si spende, in qualche acto più degno o di mano o d'ingegno, in qualche bella lode, in qualche honesto studio <b>si converta</b>: così qua giù si gode, et la strada del ciel si trova <i>aperta</i>.</p>	<p><b>Mirad qu'el tiempo buela,</b> y que se muda y que esta nuestra <i>vída</i> [ 2 trael trae arrastrando tras de sí la muerte: pensad los que aquí estáis en la <i>partida</i> que l'alma ha de ir desnuda, y sola ha de llegar al passo fuerte, al echar de la suerte, id aliuiados de odios, y rencores, que suelen impedir la <i>vía serena</i>, y lo que en daño y <i>pena</i> otri se gasta, gástese en labores de ingenio, y en primores que ay en la vida humana, o en obra alguna honesta <b>se convierta</b>; <b>qu'el cielo no se gana</b> <b>si desde acá no va la senda abierta</b>.</p>	<p>[VIII] <b>Mirad qu'el tiempo buela,</b> y que la <i>vída</i> tan corta es, como incierta, y que del passo horrendo nadie escapa, y que es bien que nuestra alma ande despierta y prompta a la <i>partida</i> que no cata a señor, ni a Rey, ni a Papa, ni al que no tiene capa: pues para poder ir más descansados y no perder la <i>vía más serena</i>: (que el peso da gran <i>pena</i>) será muy conveniente ir aliviados de todos los cuidados que nos presenta el suelo, y en obras buenas todo <b>se convierta</b>: <b>que no se gana el cielo,</b> <b>si desde acá no va la senda abierta</b>.</p>
105			
110			

115	<p><b>Canzone, io t' ammonisco</b> che tua ragion cortosamente <i>dica</i>, perché fra gente altera ir ti conviene, et le voglie son piene già de l' usanza pessima et <i>antica</i>, del ver sempre <i>nemica</i>.</p> <p><b>Proverai tua ventura</b> fra magnanimi pochi a chi 'l ben piace. Di' lor: – Chi m' <i>assicura</i>? I' vo gridando: <b>Pace, pace, pace.</b></p>	<p><b>Canción yo te amonesto</b> que tus razones con respecto <i>digas</i>, que has de ir a ver algunas potestades, y oy son las voluntades llenas de usanzas péssimas <i>antiguas</i>, de verdad <i>enemigas</i>.</p> <p><b>ve prueba tu ventura</b> con grandes que se precian de lo bueno, y a mi quién me <i>assegura</i>? llevar de paz la boca y pecho lleno.</p>	<p>Ten cuenta <b>canción</b> mía que vayas con humilde reverencia, que has de ir a razonar con gente aliva, y sin mostrarte esquivá presenta a donde fueres tu consciencia, ni temas de pendencia: <b>ve prueba tu ventura</b> sin que des muestra alguna de alterada, y a ti quién te <i>assegura</i>? el que la paz dexó tan encargada.</p>
120			

### Bibliografía citada

- Ballón Aguirre, Enrique (2010) "Poética del escarmiento (testimonios de desconsuelo y defraudación)" [on line] en *Texto! Textes et culture* XV. 3 (ed. J.L. Vaxelaire) <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2661>.
- Bermúdez Gallegos, Marta (1989), "Petrarquismo y aculturamiento: 'La canción al Pirú de Henrique Garcés'", *Romance Languages Annual*, I. October: 384-398.
- Colombí-Monguió, Alicia de (1985), *Petrarquismo peruano. Diego Dávalos y Figueroa y la poesía de la 'Miscelánea Austral'*, London, Tamesis.
- Colombí-Monguió, Alicia de (en prensa), *Las voces y los ecos: de poética renacentista y poesía hispánica*, México, UNAM.
- Farinelli, Arturo (1929), *Italia e Spagna*, Torino, Bocca, vol. I.
- Garribba, Aviva (2003), "La prima traduzione completa dei *Rerum vulgarium fragmenta* in spagnolo: *Los sonetos y canciones del Petrarca, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, 1591)", *Artifara*, 3 (lug.-dic. 2003), <http://www.artifara.com/rivista3/testi/petr01.asp> edición: <http://www.artifara.com/rivista3/testi/petrarca.htm>.
- Garribba, Aviva, F. Brugnolo (2006), *Enrique Garcés traductor del Canzoniere (1591): aspectos lingüísticos, estilísticos, métricos*, en Lamberti, Mariapia, ed., *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, México, UNAM: 289-306.
- Núñez, Estuardo (1959), "El primer traductor de Petrarca y Camoens en América", *Cuadernos americanos*, XVIII, 1: 234-242.
- Lohmann Villena, Guillermo (1948), "Enrique Garcés descubridor del mercurio en el Perú, poeta y arbitrista", *Anuario de Estudios Americanos*, V: 439-82.
- Sánchez, Luis Alberto (1947), *Los poetas de la colonia y de la revolución*, Lima, PTCM.
- Romualdo, Alejandro, S. Salazar Bondy (1957), *Antología general de la literatura peruana*, Lima, Librería Internacional del Perú.
- Santagata, Marco ed. (1996), *Francesco Petrarca, Canzoniere*, Milano, Mondadori.

Serna Arnaiz, Mercedes (2008) “La poesía de carácter ‘reivindicativo’ en el Perú Colonial: siglos XVI y XVII”, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* XV, <http://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-31-Poesia%20Peru%20colonial.htm>

Stroppa, Sabrina (2007), “‘Italia mia’ (RVF 128): *Petrarca suasor pacis*”, *Romance Quarterly*, 54.3: 195-218.



Alle soglie del romanzo: la *Segunda parte de la Diana*  
(1563) di Alonso Pérez e il fenomeno delle ‘continuazioni’

Flavia Gherardi  
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

[...] Y pues comenzamos por *La Diana* de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele enhorabuena la prosa, y la honra de ser primero<sup>1</sup> en semejantes libros.

- Este que se sigue – dijo el barbero – es *La Diana* llamada *segunda* del Salmantino; y éste, otro que tiene el mismo nombre, cuyo autor es Gil Polo.

- Pues la del Salmantino – respondió el cura – acompañe y acreciente el número de los condenados al corral, y la de Gil Polo se guarde como si fuera del mismo Apolo; y pase adelante, señor compadre, y démonos prisa, que se va haciendo tarde<sup>2</sup>.

Dallo scambio riportato emerge quanto ingrato possa risultare il compito, a chi intenda cimentarvisi, di riscattare *la Diana llamada segunda* dal «número de los condenados al corral», ovvero, dall’interdetto critico che sull’opera del salmantino Alonso Pérez pesa a partire dal famoso episodio dello scrutinio della biblioteca del più noto Alonso, il Quijano. Si tratta, in effetti, di riuscire a sgretolare una serie di cristallizzazioni, in termini di giudizio, basate innan-

---

<sup>1</sup> Prima della *Diana*, in realtà, avevano già infoltito le fila della narrazione romanzesca talune opere in prosa le quali (per es. il *Clareo e Florisea*) avevano dato ampia mostra dell’ibridismo che caratterizza la materia. Per quanto specificamente attiene al genere pastorale, il richiamo ai precedenti iberici è per *Menina y Moça* (1554) di Bernardim de Ribeiro, il *Clareo e Florisea* di Núñez Reinoso (1552), i *Coloquios satíricos* del Torquemada (1553), nonché la traduzione al castigliano dell’*Amore innamorato* del Minturno (1559), senza dimenticare – ma siamo oltre la *Diana* – Jacob e David, i pastori di *De los nombres de Cristo* di Fray Luis (1585).

<sup>2</sup> Cervantes 1998: 84-85. *La Galatea*, invece, come si ricorderà, può contare sulla sospensione del giudizio: «Su libro tiene algo de buena invención: propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre» (86). Il corsivo è nostro. Per il giudizio (non solo) cervantino sulla *Segunda Diana*, si veda anche Smieja 1980: 715-718.

zitutto sull'accusa di parassitismo dell'opera<sup>3</sup>, la rimozione delle quali trova stimolo e suggello nelle autorevoli parole di Juan Bautista Avalle-Arce:

La popularidad de la continuación de Alonso Pérez ayuda, en sí, a bosquejar la popularidad naciente del género: tuvo diecisiete ediciones entre 1563 y 1662, con tres reediciones al año de publicarse, 1564, en Valencia, Salamanca y Burgos. No cabe duda de que el ambiente estaba bien caldeado para la exhibición del tipo pastoril. La propia condena cervantina no pudo sobreponerse al gusto mayoritario<sup>4</sup>.

La sollecitazione al riscatto induce ancora a una considerazione previa. La valutazione del curato – ovvero, dello stesso Cervantes, costituendo il cap. VI del *Quijote*, com'è noto, uno dei rari luoghi, tutti interni alle opere, in cui il manchego offre una teorizzazione letteraria – è ovviamente maturata lungo la zona di confine, lo spazio-soglia, tra l'originale del lusitano e la sua prima continuazione; ma la *Segunda Diana* (Valencia 1563), di poco anteriore alla *Diana enamorada* di Gil Polo (Valencia 1564)<sup>5</sup>, occupa almeno altre due frontiere, lungo il solco delle quali, se non autorizza a entusiastici recuperi di immagine, reclama certamente il riconoscimento di taluni meriti. In primo luogo, la *Segunda Diana*, in virtù

---

<sup>3</sup> La fortuna editoriale della *Segunda parte* (19 edizioni in circa un secolo) sarebbe stata favorita dalla pubblicazione congiunta con la *Diana* di Montemayor. Tuttavia, solo sette delle edizioni menzionate contengono entrambe le opere (1578, 1595, 1602, 1614, 1622, 1624, 1662), a testimonianza del fatto che l'opera di Pérez godette di una sua circolazione autonoma, almeno fino alla fase 'calante' del genere, in pieno Seicento, quando le pubblicazioni congiunte, spesso con omissione specifica dei diversi autori, testimoniano proprio la progressiva riduzione di prominenza di questi ultimi. Sulla vicenda editoriale dell'opera, si veda il nostro Gherardi 2007.

<sup>4</sup> Avalle-Arce 1996: XIII.

<sup>5</sup> Stando alle dichiarazioni dello stesso Pérez, la pubblicazione – unico dato noto ai più – maturò in regime di concorrenza con la continuazione di Gil Polo: «Yo quisiera cumplir lo que Horacio en el arte poética manda, que por diez años el libro después de acabado, esté en poder de su propio autor, a fin de que siempre se ofrezca que borrar, añadir y cortar; pero no ha sido más en mi mano, a causa del temor que tuve de que saldría otra segunda parte primero que ésta, por ser cosa de todos tan deseada». Citiamo dall'esemplare della *princeps* (Valencia, 1563), custodito presso la Real Biblioteca del Monasterio San Lorenzo de El Escorial con collocazione 37-VI-21 e che costituisce il testo base dell'edizione che abbiamo in preparazione.

del suo primato cronologico, offre l'abbrivo al fenomeno delle continuazioni (si ricordino, dopo quella di Gaspar Gil Polo, la *Primera Parte de la Clara Diana a lo divino* di Fray Bartolomé Ponce, Zaragoza 1599, e la *Tercera Diana* de Jerónimo de Tejeda, Parigi 1627, che, sebbene saccheggi «miserablemente» l'opera di Gil Polo, «así como la obra de Lofrasso y numerosas *Partes* de Lope»<sup>6</sup>, prende come punto di partenza proprio la fine dell'opera di Alonso Pérez), per cui, come ricorda Francisco López Estrada (2001: 159):

Con las *Dianas* de Montemayor, Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo cuajan las formas que, convenientemente diversificadas según los autores y sus propósitos, aseguran el grupo de los libros de pastores que se extienden como una lectura de moda y sobrepasan las fronteras políticas y lingüísticas.

Il terzo degli spazi-soglia – che stavolta vede il gruppo delle *Dianas* in parallelo con altre produzioni narrative 'seriali' – coincide quasi con un paradosso, se si considera che qui la *Segunda Diana* pare aver contribuito proprio all'insorgenza di quel capolavoro che invece la destina al rogo: difatti, seguendo ancora López Estrada (2001: 158), «este grupo es uno de los que sirven para preparar la *constitución de la novela moderna* en el sentido europeo y general que tiene después el *Quijote*»<sup>7</sup>, concetto più articolatamente espresso, tra gli altri, da Avalle-Arce (1974: 104):

El arte literario del siglo XVI pulula con estas continuaciones, y son ellas, precisamente, las que determinan en gran medida las cuatro grandes avenidas anteriores al *Quijote*: los *Amadises*, las *Celestinas*, los *Lazarillos*, y las *Dianas*. Esto equivale, hasta cierto punto, a un deliberado propósito de novelar desde dentro de la anécdota artística, a que la materia se determine a sí misma, lo que nos pone sobre las huellas del *Quijote*, donde se efectúa la apoteosis de la auto-determinación, con todo lo que esto implica en el desarrollo del concepto y la práctica de ese arte del retrato literario que llamamos novela.

A seguito di questo triplice accreditamento dell'opera sulle frontiere che aprono al romanzo moderno, è giusto dar conto del contributo specifico della *Segunda Diana* a «ese arte literario que

---

<sup>6</sup> López Estrada 2001: 158.

<sup>7</sup> Il corsivo è nostro.

llamamos novela», al di là dei dati materiali ai quali si è già fatto cenno – relativi, ad esempio, alla storia editoriale – e che, tutto sommato, restano esterni all'opera.

È bene, dunque, affidare la possibilità di revoca della condanna a quegli elementi che, letti in rapporto con la *Diana* di Montemayor, se da un lato generano un'impressione di discontinuità con essa, dall'altro palesano, proprio in virtù di ciò, il coefficiente di originalità del *sequel*. Più segnatamente, volendo tralasciare – o accennandovi solo brevemente – gli scarti dal modello registrabili sul versante della struttura (otto libri, a fronte dei sette del lusitano), della tecnica compositiva (*amplificatio* sfruttata all'eccesso), della materia trattata (qui è la *variatio* a regolare le trasfusioni dalla mitologia classica, dal romanzo ellenistico, dal *libro de caballerías*, dalla pastorale classica e italiana, etc.), della concezione estetica (il meraviglioso ridotto al minimo, a favore di una più spiccata tendenza realista), dello stile (pedantesco, distantissimo dalla sobria pianezza di Montemayor) etc., tralasciando tutto ciò, dunque, conviene misurare la tenuta della sutura tra l'originale e la sua continuazione in rapporto alla macroscopica questione dell'ideologia amorosa, ovvero, quella componente che struttura la materia pastorale nel suo complesso, l'idea unificante che sorregge l'universo immaginario delle narrazioni idealistiche – secondo il *metodo ideografico* di Thomas Pavel – e che la moltitudine degli episodi evoca di continuo, consentendo all'opera di presentarsi come unità coerente<sup>8</sup>.

Quando, difatti, in Teijeiro Fuentes (2007: 224) si legge che:

Las continuaciones, desde la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez a la *Diana* de Jerónimo de Tejeda, pasando por la *Diana enamorada* de Gil Polo, suponen un proceso de *degeneración* debido a la superación y ruptura con algunas de las convenciones del género, como el cambio del neoplatonismo al neoestoicismo

si sta troppo sbrigativamente avvalorando una visione 'regressiva' di quelle continuazioni rispetto al modello (se «Con Jorge de

---

<sup>8</sup> «L'insistenza sui tratti essenziali a esclusione di quelli accidentali dà vita a creature fittizie che posseggono poche qualità, ma straordinariamente sviluppate. L'intreccio, poi, è di necessità episodico, perché l'idea ha bisogno di disporre la propria identità nel tempo e nello spazio: di qui la *durata* di questi romanzi, e la natura *panoramica* dell'azione. Infine, il romanzo idealistico è di solito raccontato in modo impersonale (ovvero in terza persona), dovendo comunicare al lettore la forza oggettiva dell'idea fondamentale» (Pavel 2002: 43).

Montemayor nasce, *en estado de perfección*, la novela pastoril española<sup>9</sup>, dopo si può solo deviare dalla perfezione e tradirla in termini, come si è visto, di *degeneración*), una visione che, evidentemente, si basa sulla radicalizzazione dell'opposizione tra una filografia di matrice marcatamente neoplatonica – di cui *la Diana* sarebbe espressione – e un'altra di stampo neostoico che, nel caso di Pérez, si arresta al residuo neoaristotelico da cui quella dirama, tanto da far dire ad Avelle Arce (1974: 108) che «el elemento informador que ha desaparecido de una a otra Diana es nada menos que el neoplatonismo».

A ben vedere, però, se già per Montemayor si parla ormai di neoplatonismo 'mitigato' o 'mediato' dalla proposta di Leone Ebreo (di cui, com'è noto, il lusitano ripropone interi frammenti), caratterizzata da «un ideario sincrético que quiere reunir a Aristóteles con Platón»<sup>10</sup>, e se anche per Gil Polo le posizioni critiche più recenti si addensano attorno al riconoscimento di una pratica di *síntesis* dottrinale – per cui, stando alle parole di Aurora Egido, «Gil Polo pretendió lograr el justo medio entre razón y pasión, recogiendo tradiciones diversas y contradictorias sobre el amor. Su filografía es una demostración de la *síntesis* a que se podía llegar siguiendo las distintas corrientes que habían nutrido la prosa y el verso hasta mediados del siglo XVI»<sup>11</sup> –, tutto autorizza a ricercare anche tra le pieghe del conservatorismo ideologico imputato a Pérez le probabili tracce di una posizione più articolata ed eteroclitica, e per questo meno regressiva di quanto quelle cristallizzazioni cri-

<sup>9</sup> Avelle-Arce 1974: 69.

<sup>10</sup> López Estrada 2001: 150. Anche Montero sottolinea per *la Diana* la ambivalenza, o relazione tesa, tra il livello discorsivo dei personaggi e la loro esperienza di vita: «De la misma manera surge la duda acerca de la plena compatibilidad entre el amor puramente desinteresado del que habla Felicia y la solución matrimonial que ella misma va a preconizar inmediatamente después [...] La *Diana* es una narración y no un tratado, por lo que resultaría impropio tomar su universo amoroso como algo estático y homogéneo desde el principio al final [...] por su énfasis en los aspectos negativos de la pasión no puede ser parangonado sin más con el amor platónico en sentido estricto». Si veda Montero 1996: LXIV-LXV (*Prólogo* all'edizione). Il corsivo è nostro.

<sup>11</sup> E ancora: «La ambigüedad subyace de principio a fin, pues la desmitificación amorosa que imponen algunos personajes queda desmentida por el propio narrador al contar la situación en que éstos viven (o los poderes del maligno Amor impulsando deseos nocivos, como hace con el piloto Bartofano)». Si veda Egido 1987: 394.

tiche più su richiamate consentano di fare. È tempo, però, di passare alla verifica sul campo.

Tuttavia, non speri il lettore della *Segunda Diana* di imbattersi in momenti analoghi a quello ospitato, ad esempio, nelle pagine finali del libro IV della *Diana* di Montemayor, in cui, dopo la risoluzione dei diversi «casos de amor», per effetto del beveraggio magico, gli «enamorados» lasciano il palazzo di Felicia e avviano una lunga conversazione di tema filografico, incentrata sulle tensioni tra *razón* e *deseo*, e che costituisce quindi una sorta di manifesto ideologico dell'autore.

Nella continuazione del salmantino, invece – in ciò aderendo pienamente alla convenzione del genere –, l'amore è anzitutto esperienza vissuta, azione esperita, raramente sottoposta a riflessione o commento. Tali esperienze, tuttavia, sono più spesso che in altre opere 'riferite', ovvero raccontate dagli stessi protagonisti o da testimoni diretti sottoforma di analessi retrospettive (è il meccanismo, convenzionale, che consente alla diegesi di integrare le numerosissime interpolazioni<sup>12</sup>). Pertanto, è possibile ridurre a due i momenti di abbozzata teorizzazione sulla natura dell'amore. Entrambi occupano nel testo una posizione forte: l'avvio dell'azione, nel libro I, quasi a fornirle un patrocinio e un abbrivio; e l'inizio del libro sesto, momento di svolta in quanto l'azione torna a dinamizzarsi dopo l'estesa analessi – lunga ben tre libri – costituita dal racconto di Stela e Crimene.

Il primo momento investe la riflessione su come nasce l'amore e sulla sua subitanità. Sul campo ha da poco fatto la sua apparizione un pastore, Firmio, estraneo alla comunità dianea, al quale Silvano chiede:

“que nos cuentes, pues en todo tan discreto te has mostrado, cómo es lo que dijiste, que amor en breve tiempo hace su obra tan perfectamente como en largo” [...]. Firmio respondió: “En las humildes chozas de mis naturales campos quisiera que lo preguntaras: que allí está un pastor tal que a tus dichos satisfacer pudiera, como a todo lo que más desearas. Pero acerca desto se me antoja, que le oí que así como el sol en el punto que aparece, sin gastar tiempo toda su claridad derrama, y perfectamente nos alumbraba: deste modo Cupido (que el Dios de amor llamaba) en el punto que en el corazón asiento hacía, del amante en todo su poder y fuerza se enseñoreaba”. Silvano dijo: “No me cuadra

<sup>12</sup> Anche perché i protagonisti della diegesi primaria non soffrono, o perché guariti – è il caso di Sireno –, o perché godono della reciprocità amorosa: Silvano e Selvagia, don Felis e Felismena.

esa razón, ni ejemplo”. “¿Por qué?”, preguntó Firmio. “Porque según éso – respondió Silvano – todos amaríamos en igual grado, si con toda su fuerza Cupido a cada uno hiriese, y esto no lo confesaré yo”. “Pastor”, dijo Firmio, “has tan bien apuntado, que creo que me habré de otorgar por vencido, y no será mi deshonra, pues *excede a mi ser pastoril*. Mas espera, y *pensaré si se me acuerda*, cómo a eso que se le preguntó satisfizo. *Creo que con lo demás aquesto de la memoria se me ha caído*; con todo, se me figura, que lo voy rastreando. Ya, ya, acordado se me ha, aunque *no sé si muy bien*: pero tomarlo héis de la *forma que groseramente* os lo dijere. Decía, que si más obraba Cupido en un corazón que en otro, que esto no provenía de la parte de Cupido, el cual igualmente a todos acomete, sino de la mejor disposición del corazón do asienta, y traía una comparación, que con ejemplos a nosotros rústicos a entender nos daba ésto, y otras cosas y también porque con ellos mejor se nos acordase<sup>13</sup> [...]. Y con esto no me preguntéis dello más: porque a mí ni se me acuerda, ni yo otras cosas que decía, con la pobreza de mi ingenio alcanzaba<sup>14</sup>.

Ovvero, la difesa del principio della predisposizione naturale dell'individuo all'amore, che ha, com'è noto, nel *topos* della predestinazione dell'amante una delle sue declinazioni letterarie più fortunate (ma che qui si oppone chiaramente al postulato neoplatonico secondo cui amore nasce da ragione, con il propellente della «hermosura»), è affidata a un rustico pastore i cui precetti – tra lo scarso soccorso di una a dir poco vacillante memoria e la dichiarata ignoranza che, in quanto «rústico», ha dell'oggetto in que-

<sup>13</sup> «Era pues el ejemplo, que así como el sol, o fuego, calienta más presto un madero, que una piedra, dando tanto calor al uno como al otro, porque el madero está mejor aparejado, y dispuesto para recibir el calor que la piedra, deste modo Cupido mayor impresión hace en un corazón, que en otro, por la mejor disposición de aquel que de otro. Añadía más, que como la piedra resiste mejor al calor que el madero, y después della calentada más dificultosamente la pierde que el madero, el cual más fácilmente el calor recibió: así el que resistiendo más a Cupido, dél es sujetado, con mayor dificultad se libra, que el que luego dél se dejó vencer» (Pérez 1563: cc. 19v-20r-v). I corsivi sono nostri.

<sup>14</sup> È così precisata la bizzarra didassi del venerando pastore: «Y aun ésto no sé cómo me entendí, porque quando estábamos satisfechos pareciéndonos que ya lo sabíamos, y que a nuestro juicio no había más que entender, le viérades revolver la feria de lo dicho, de modo que toda la desbarataba, y las razones y ejemplos dados con otras razones claras y ejemplos manifiestos destruía. Y quando declinados a estotra parte estábamos, tornaba a dar la vuelta al derecho, y luego al través, como a él mejor le parecía. De manera que nos echaba como a flacos a la parte que se le antojaba, haciéndonos arrimar siempre a lo últimamente demostrado. En fin, que aunque todo muy a la clara delante de los ojos nos lo había puesto, quando a él le agradaba, todo lo escurecía» (c. 20v).

stione (e qui l'attacco è ai «filósofos pastores» di Montemayor, oltre che un richiamo teorico al *decorum*)<sup>15</sup>; tra la forma «grosera» del discorso, col ricorso a sillogismi e comparazioni attinte alla più adusta scolastica, e la fonte dichiarata dello stesso (un vecchio imbonitore, come si scoprirà più avanti) – paiono in realtà disabilitare dall'interno, con le armi dell'ironia e della comicità, la tentata teorizzazione, tanto in termini antiplatonici quanto, però, anche scopertamente aristotelici. Difatti, la scettica reazione di Silvano, «no me cuadra esa razón, ni ejemplo», misura il credito che il testo, e con esso il lettore, accordano a quanto postulato.

Ancora, non può essere un caso che l'altro contributo teorico della *Segunda Diana* alla filografia pastorale condivida con il primo la stessa fonte teorica, vale a dire, il vecchio impostore che avrebbe educato all'amore la comunità a cui appartengono Firmio e anche Partheo, suo grande amico e nuovo prolusore del libro VI. Accade, dunque, che un temporale improvviso investe la compagnia dei protagonisti, la quale trova riparo presso il tempio di Diana. Viene invitato al suo interno anche un ignoto pastore, Partheo, appunto, «que venía vestido de piel de Hiena, ceñido con un gran manojo de una hierba semejante en las hojas a la vid blanca [...]». En la cabeza traía una corona de laurel, y en la mano por cayado un gran ramo de higuera» – questa l'etopea della nuova *auctoritas*, un protocardenio – il quale fa subito sfoggio di un ampio bagaglio di conoscenze naturalistiche e scientifiche. Una sua affermazione: «no hay en el mundo a quien tanto la vida y bien desee como a mí» scatena, immediata, la reazione di Selvagia: «Así me parece [...] y debe causarlo que no tienes amores». Replica lo strambo avventore: «Sí [los tengo], y con la mayor bienaventuranza que jamás habéis oído». «No es muy *perfecto* tu amor –

<sup>15</sup> L'autocoscienza esibita da Firmio già poco prima, rispetto ai limiti del proprio «ser pastoril», nasconde la volontà dell'autore di sferrare un attacco, neanche troppo obliquo, alla caratteristica inverosimiglianza della elevatissima *sabiduría* che contraddistingue i protagonisti dell'universo pastorale romanzesco. È che, come sostiene Smieja (1980: 716), «Alonso Pérez, al dividir a sus protagonistas en pastores, ninfas y señores, trata de respetar el principio del decoro propuesto en el prólogo. Así, sus pastores ya no son cortesanos encubiertos. No saben por lo tanto mucha teoría amorosa ni quieren tomar parte en disputas filosóficas. Sus experiencias sentimentales son sus libros, emplean ejemplos en lugar de argumentos y teorías. Es claro que todo esto tiene que ver más con el realismo que con el paltonismo». In aggiunta, noi avvertiamo qui anche un richiamo alla tradizione drammatica che sfrutta la comica opposizione tra pastore e «cortesano».



dijo don Felis – pues dices que no hay a quien tanto quieras como a ti». «¿Pues eso lo impide – preguntó el pastor – para ser perfecto?».

Ora la diatriba, si sarà intuito, passa ad essere incentrata sulla tradizionale opposizione «amor perfecto y puro» vs. «amor lascivo y deshonesto» che nella visione preconizzata da Leone Ebreo, con i rincari di Montemayor, prende le mosse dal noto «quel che ben ama, se medesimo disama». Partheo, dunque, su richiesta degli astanti, affida al canto l'esposizione della sua esperienza, teoricamente fondata, «del modo que yo amo»:

Otro Cupido reina en mis entrañas,  
que aquel hijo de Venus niño ciego.  
Diversas son sus obras y sus mañas,  
diversa condición, placer y juego.  
No trampas, no ficciones, no marañas.  
No quema qual aquél estotro fuego.  
No pued' este mi amor salir de quicio,  
por no estar asentado en ningún vicio.

De mi zagala no amo su figura,  
y puede ser amada por hermosa.  
Lo menos qu'ella tiene, es hermosura,  
puesto que de belleza es bien copiosa.  
Por su discreción l'amo y su cordura,  
y por ser en extremo virtuosa,  
*y así mi amor es casto, puro, honesto,*  
*no lascivo, no torpe, o deshonesto [...].*

No penséis que yo amar tan castamente  
sin mezcla de intención lasciva, o vana,  
y que amar con limpieza puramente  
de mi propia virtud y bondad mana;  
proviene de la suya solamente,  
que a cualquier pensamiento sucio sana,  
a cualquier torpedad su honesta vista  
con ímpetu bravísimo conquista.

Venid pues los que amáis, venid agora,  
dexad vuestras zagalas al instante.  
Venid a 'mar a esta mi pastora,  
amadla con amor puro y constante [...]<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Pérez 1563: c. 156r

L'insistita esibizione del proprio affrancamento dal «vicio», ovvero, dall'appetito concupiscente innescato dalla contemplazione dell'oggetto amato e che, com'è noto, nell'ambito della dottrina cortese dell'amore è all'origine del conflittuale rapporto tra le facoltà dell'anima, intelletto e volontà (e della subordinazione della seconda al primo), farebbe pensare al superamento in termini progressisti della matrice aristotelica di quella visione. L'immagine dell'amante che gode di uno stato di perfezione, perché è riuscito a trascendere il desiderio lascivo (e le passioni che ne derivano: i *celos*, la *melancolía*, i *turbamentos* etc.), recuperando così la piena autonomia della ragione (questo è per lui «amar límpidamente»), sembra nutrirsi di qualche residuo neoplatonico, nella concretizzazione bembiana di quella visione, per la quale l'esercizio della virtù rende l'intelletto autonomo e, pertanto, favorisce l'esercizio libero di volontà. Ma questo «otro Cupido» che «reina en las entrañas» del nostro pastore rovescia la prospettiva, facendo comodamente dipendere la condizione descritta dall'esercizio della virtù da parte dell'amata, con una totale deresponsabilizzazione dell'io amante, ciò che è inammissibile nella sistemazione neoplatonica, senza sottolineare la scandalosa deroga al principio cardine del neoplatonismo, el «poder de la hermosura» quale fomite esclusivo di quel processo di elevazione all'ideale a cui è chiamato l'amante: «lo menos qu'ella tiene es hermosura», afferma Partheo. E se viene meno la «hermosura» a sollecitare il desiderio concupiscente non ci sarà neanche bisogno di porsi di fronte alla sofferenza da esso scatenata con stoica resistenza (l'appetito va sottoposto al controllo della ragione), che è la soluzione compromissoria offerta poi dalla *Diana* di Gil Polo – presso il quale tale acquisizione si fa didassi al lettore – e da tanti autori «renacentistas».

Insomma, i due inserti filografici<sup>17</sup> sembrerebbero autorizzare – come inizialmente sperato – di poter rivendicare anche per la *Segunda Diana* letture ideologiche ispirate alla sintesi e al sincretismo e non, come si è voluto sino ad oggi, a un'unica istanza di

<sup>17</sup> Un altro passaggio del testo accredita fortemente la tendenza pseudo-realistica di Pérez, palesando la visione tutta 'secolare' e 'civile' del vincolo tra gli amanti. Così Selvagia nel libro I (c. 3r): «Que después que la mujer da posesión de sí al hombre, le entrega también la jurisdicción de su libertad con el sí del dulce matrimonio. Y en esto veré el amor que me tienes, si usas deste agradable vínculo conforme a sus justas leyes dejando las supersticiosas vanidades del ilícito amor», dove «ilícito» è ovviamente l'amore sottratto alla giurisdizione degli istituti civili.

regressione in chiave aristotelica. Nella visione illustrata dal pastore, la commistione operata per via di sottrazioni e rovesciamenti di funzioni prelevate dai diversi sistemi di riferimento sembra a tutti gli effetti proporre una terza via originale: l'amore casto, non indotto però alla trascendenza, perché non afflitto dalla tensione erotica verso l'oggetto; se, tuttavia, non intervenisse a suggellare la credibilità dell'elaborazione le reazione degli astanti: «No pudieron detener la risa» ... degli astanti e forse anche del medico positivista Alonso Pérez che, alle prese con il *divertissement* della elaborazione romanzesca, puntando come fa tutto sulla tessitura diegetica e i modelli della *ficción*, recalcitra recisamente di fronte alla possibilità di astrarre i suoi personaggi dalla realtà dell'esperienza e di consentire che 'teorizzino' insieme, «pastores» y «cortezanos».

Chissà, infine, che quanto appena esposto non possa valere ai fini del riscatto della *Segunda Diana* dalla *condena* comminatale dal *cura* cervantino, e chissà quindi che non valga a poter applicare all'opera del salmantino le parole che in quello stesso *juicio* erano invece state riservate proprio alla *Galatea*: ovvero, che «quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega».

### Bibliografia citata

- Avalle-Arce, Juan Bautista (1974<sup>2</sup>), *La novela pastoril española* (1959), Madrid, Istmo.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1996), "Los pastores y su mundo", estudio preliminar a *Jorge de Montemayor. La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- Egido, Aurora (1987), "La invención del amor en la *Diana* de Gaspar Gil Polo", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6: 383-397.
- Gherardi, Flavia (2007), "Per un'edizione critica de la *Segunda parte de la Diana* di Alonso Pérez", *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, X: 9-40.
- López Estrada, Francisco (2001), "Los libros de pastores", in Carrasco Urgoiti, María Soledad, F. López Estrada, F. Carrasco, eds., *La novela española en el siglo XVI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert: 127- 215.

- Montemayor, Jorge de (1996), *La Diana* (1558), ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica.
- Pavel, Thomas (2002), “Il romanzo alla ricerca di se stesso”, in Moretti, Franco, ed., *Il Romanzo*, vol. 2, *Le forme*, Torino, Einaudi: 35-63.
- Pérez, Alonso (1563), *Ocho libros de la Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor, compuestos por Alonso Pérez médico salmantino [...] Impreso en Valencia, en casa de Joan Mey. 1563*. Es. 37-VI-21 della Real Biblioteca del Monasterio San Lorenzo de El Escorial.
- Smieja, Florian (1980), “‘La señora no es para la hoguera’: el caso de *La Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez”, in Gordon, Alan M., E. Rugg, eds., *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto: 715-718.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel (2007), “La novela pastoril, cauce del idealismo platónico”, in Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, J. Guijarro, eds., *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Cáceres, Eneida: 177-228.

Frontiere di generi e di scritture: la narrativa “minore”  
di Juan José Millás

Maria Alessandra Giovannini  
(Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”)

Nella mia lunga frequentazione dell’opera millasiana, ho più volte rilevato in essa la presenza di temi attraverso i quali si delinea l’universo narrativo dell’autore: il tema del Doppio, il tema della scrittura, il tema del corpo. In realtà questi aspetti sono tutti compresi nel termine stesso di Doppio. La sua presenza nella scrittura millasiana è costante e finisce per contenere in sé molteplici connotazioni.

Un primo aspetto è costituito dal Doppio come figura antagonista del personaggio principale del romanzo.

Il Doppio-antagonista viene a coincidere con la figura paterna (*Cerberos...*; *El jardín...*; *El desorden...*; *No mires...*) e materna (*La soledad...*), con il proprio gemello (*Volver...*), con i compagni dell’adolescenza (*Visión...*; *Papel...*; *Tonto...*), con quelli della giovinezza (*El desorden...*), con individui conosciuti nell’età adulta (*El desorden...*; *No mires...*) e infine con personaggi letterari o fantastici (*Tonto...*; *No mires...*). Lungo il percorso compiuto dal Personaggio millasiano verso la piena acquisizione del sé, si assiste a una graduale variazione del tipo di antagonista con cui egli si confronta: dall’ambito familiare e generazionale si passa a figure avulse dal contesto del reale. Questo particolare dipende strettamente dal fatto che, lungo l’evoluzione interiore del personaggio, egli man mano si libera dai condizionamenti del passato (famiglia, infanzia, residui ideologici della giovinezza, scelte sensate dell’età adulta) per tentare di mediare con la realtà presente; quando infine egli giunge a essere consapevole dell’impossibilità di affermarsi come individualità autonoma nel reale e che esso non è che una dimensione illusoria dell’esistenza, deciderà di proiettarsi in figure-Doppi altrettanto fittizie.

Un altro aspetto del Doppio riguarda il rapporto vita/letteratura e include la componente metanarrativa presente nell’opera millasiana.

Man mano che il protagonista diviene più consapevole della mistificazione del reale, quando cioè comprenderà che ciò che credeva realtà è solo una rappresentazione mimetica della vita, egli si

ritroverà nel proprio *status* di personaggio, di manichino manipolato dalla penna del suo autore senza alcuna possibilità di esistere come persona. Il passo successivo è quello di sostituirsi al proprio artefice -lo scrittore- diventando autore di se stesso e della propria storia nella dimensione della scrittura.

Un ulteriore aspetto del Doppio è costituito dal rapporto di reciprocità fra interiorità e corporeità.

In *Cerberoson las sombras* la mancanza di identità da parte del protagonista si traduceva a livello fisico nell'incapacità di considerarsi come entità corporea completa: la presenza reiterata nella narrazione di parti del corpo considerate isolatamente – occhi, spalle, labbra, sessi, gambe, piedi – ne costituisce la prova evidente. In seguito, il personaggio di Julia di *Visión del ahogado* tentava di 'ritrovare' osservando allo specchio il suo corpo, rivisitandolo nella sua interezza. Nei romanzi successivi la modificazione dell'immagine corporea diviene il segno distintivo: 1) dell'assunzione da parte del protagonista della propria identità (*La soledad era esto; Volver a casa*); 2) della sua rinuncia ad essa (in *Letra muerta; El desorden de tu nombre*) o 3) del suo occultamento (*Tonto, muerto, bastardo e invisible*). Infine, la deformità (*No mires debajo de la cama*) del corpo come simbolo di estraneità dal mondo in cui si è costretti a vivere.

Il corpo senza vita, come *cadáver*, è in questo senso: 1) il momento iniziale del percorso dell'io verso la propria consapevolezza (*No mires...*) o 2) la rinuncia cosciente del personaggio alla sua dimensione reale (sottrazione del proprio spirito).

La finale indipendenza di parti del corpo rientra nel concetto di mostruosità (*No mires...*) con cui il reale giudica ciò che è diverso da sé, ma che rappresenta la ricostruzione di un'unità psico-fisica in una dimensione in cui le regole del reale sono sovvertite.

Infine, il Doppio come molteplicità dei piani del reale, ossia dal punto di vista dello spazio.

Nei romanzi di Millás la componente spaziale non si limita a disegnare fisicamente e storicamente l'ambito in cui i personaggi agiscono: essa infatti si presenta come una complessa rete di significazioni che cooperano a determinare il senso ultimo di ciascuna opera.

Nel concetto di 'spazio' millasiano sono inclusi vari aspetti interdipendenti: il primo livello di significazione si riferisce alla dimensione fisica della realtà, è il luogo in cui persone e oggetti sono situati, sia nell'esperienza vitale e quotidiana che nel suo simulacro

rappresentato dalla letteratura. Il livello successivo riguarda la concezione dello spazio dal punto di vista interiore, personale dell'individuo, lo "spazio morale", scenario in cui avviene il confronto giornaliero fra *yo* e *otredad*, la realtà esterna. A queste prime connotazioni del termine 'spazio' dobbiamo aggiungerne altre: nello spazio fisico esistono delle 'porte materiali' attraverso le quali è possibile accedere a una dimensione simile a quella del quotidiano ma ad essa contrapposta, un *universo parallelo*, speculare ma "altro" dalla realtà fisica, anche se a volte esso si confonde con quella. Si evidenzia dunque il discorso su *las dos caras* del testo attraverso il confronto del reale con il suo Doppio, allo stesso modo in cui il protagonista millasiano trova se stesso confrontandosi con ciò che è differente da sé, con coloro che vivono intorno a lui, confronto simboleggiato "dall'incontro" con la figura del Doppio-antagonista, specchio nel quale guardarsi e riconoscersi.

Infine, un ultimo aspetto della componente spaziale che "contiene" tutto ciò di cui abbiamo detto finora: infatti, ai differenti "attributi" del termine "spazio" – rappresentazione spaziale, realtà parallela, spazio morale – si deve aggiungere *lo spazio narrativo*. La letteratura come Doppio dell'esperienza vitale, attività necessaria – come ogni Doppio – per continuare a esistere, apparentemente identica alla vita stessa ma ciononostante per sua natura "altro" da essa, la letteratura, dicevamo, determina il *lugar* autonomo e unico nel quale il Personaggio millasiano può incontrare se stesso.

L'universo narrativo di Juan José Millás si definisce dunque, fin dalle prime prove di scrittura dell'autore, come uno spazio "altro" in cui frontiere fisiche e metaforiche si fondono e confondono, in una sintesi dinamica che tende a invertire e superare barriere di senso. Il punto di partenza da cui nasce questa realtà – non meno instabile e incerta del reale –, è la ricerca di identità da parte dei protagonisti dei romanzi millasiani, "piccoli" uomini perennemente in crisi, annientati dal confronto inevitabile fra un passato pieno di aspettative e un presente che è prova tangibile del proprio *fracaso*. Da qui la necessità di questi "antieroi della postmodernità" di autodefinirsi attraverso la scrittura e la creazione fittizia che questa assicura, anche se il viaggio intrapreso verso l'autoconsapevolezza dell'io, invece che apportare certezze vitali ed esistenziali, conduce nel baratro dell'arbitrario, dello scambio di identità, della coesistenza di realtà non più parallele ma innestate

l'una nell'altra, dove il senso profondo di ogni cosa si disfa senza l'alternativa consolatoria dell'acquisizione di nuovi significati.

Dal 1990 Millás inizia a collaborare stabilmente con alcune testate giornalistiche – *El País*; le riviste *Jano* e *El Paseante*, i giornali del gruppo Prensa Ibérica – e questo vasto ed eterogeneo materiale – articoli, editoriali e reportage – verrà in seguito pubblicato in volumi: *Algo que te concierne*<sup>1</sup> del 1995; *Cuerpo y prótesis*<sup>2</sup> del 1990; *Articuentos*<sup>3</sup> del 2001.

Anche in questo caso il nostro autore compie un lavoro di “attraversamento e ibridazione” di frontiere di generi che rende inappropriata la terminologia corrente nel designare questi scritti – fra l'articolo, il saggio e il racconto –, per cui lo stesso Millás ha sentito l'esigenza di creare un neologismo per essi: l'*articuento* (termine con cui designo tutta la produzione periodistica millasiana, non solo gli scritti raccolti nel volume dell'omonimo titolo).

Focalizzando l'attenzione solo sui primi due volumi – *Algo que te concierne* e *Cuerpo y prótesis* –, in questo mio contributo intendo verificare come anche in questo spazio narrativo, Millás riproponga sempre con grande originalità i temi che fin qui ho esposto e che caratterizzano il suo universo narrativo.

Nel titolo della prima raccolta vi è il ricorso immediato a un “tu”, al ricettore del patto narrativo, quel lettore che si sente quasi in maniera sinistra, misteriosa, immediatamente coinvolto in qualcosa a cui non può far finta di essere estraneo. Il sottotitolo ribadisce questa prima impressione e allo stesso tempo ripropone il concetto di azzeramento del confine fra realtà fattuale e realtà letteraria: «Algo que te concierne está sucediendo sin parar aunque no sabes dónde, quizá entre las páginas de este volumen». Ciò che accade e che interessa tutti sul piano morale, etico, accade nella realtà eterogenea che ormai non distingue più fra reale e immaginario.

Nella divisione interna in due parti del volume – rispettivamente “Hacia dentro” e “Hacia fuera” –, ancora frontiere da attraversare: 1) la frontiera spaziale, fisica del libro stesso, suddiviso in una “Primera” e una “Segunda Parte”; 2) quella fisica fra corpo e realtà circostante, evidenziata dai singoli titoli degli articoli, che rimanda

---

<sup>1</sup> Millás 1995.

<sup>2</sup> Millás 2000.

<sup>3</sup> Millás 2001.



a 3) la frontiera metaforica fra *yo* e *otredad*, fra visione personale, soggettiva di quanto accade intorno a noi ma al tempo stesso imprescindibile, in quanto i confini fra singolo e collettività sono sempre più sottili, sia dal punto di vista puramente fisico che dal punto di vista morale, etico.

Solo per dare un esempio di quanto detto, mi soffermerò su un articolo inserito nella Prima Parte “Hacia dentro”, nella sezione “El cuerpo”: il testo è intitolato *Tejidos*.

Vediamo l’inizio del brano: «Como no quiero hablar de la guerra porque ya es imposible decir algo que no suene a retórica, voy a hablar del tejido conjuntivo» (Millás 1995: 25).

Nell’*incipit* l’autore utilizza la figura retorica della paralessi o preterizione, asserendo di non voler parlare di ciò che invece è l’argomento principale che ha innescato la riflessione che costituisce il brano stesso. L’apparente arbitrarietà con cui l’autore accosta i termini guerra e tessuto connettivo, si risolve immediatamente grazie all’annotazione a penna al lato dell’*incipit* che recita “La guerra del Golfo” e nel corso della narrazione la connessione fra i due termini viene esplicitata e sviluppata:

En las carnicerías caras, cuando abren a una vaca en canal, tiran a la basura todo lo que sea fibra o grasa para no disgustar a los clientes. O sea, que en el cuerpo animal, como en el cuerpo social, hay unos tejidos más prestigiados que otros. No sé si me siguen. Acabo de oír que, en las guerras, da cada diez personas muertas, nueve son civiles. No se nota, porque los civiles que mueren en las guerras son el tejido conjuntivo y graso del cuerpo social. No es que no sirvan para nada, es que hacen subir el colesterol y llenan la piel de puntos negros. (Millás 1995: 25-26)

La riflessione fintamente negata dalla retorica del discorso di Millás sui mali della guerra si dimostra invece fortemente contestualizzata al presente: la guerra del Golfo e le responsabilità di Bush sono l’argomento che ha innescato la creazione dell’*artículo*, in cui ancora una volta il corpo è spazio fisico e metaforico ma soprattutto luogo di riflessione etica e morale.

Il titolo della seconda raccolta – *Cuerpo y prótesis* – coincide con uno degli articoli inclusi in essa, ma è lo stesso Millás a scrivere che

sirve para señalar también mi relación con la escritura, que a veces siento como una prótesis de mí y a veces como un cuerpo del que yo no sería sino una prolongación artificial, una mano mecánica que en este mismo instante se detiene para no convertir en verdadero prólogo lo que ha intentado ser más bien un suburbio, un arrabal, un barrio periférico, siempre en el caso de que un libro de estas características tuviera un centro. (Millás 2000: 9-10)

Anche in queste poche righe del prologo ritroviamo quanto detto in precedenza sugli elementi del discorso millasiano: il rapporto fra autore e scrittura definito in termini di continuità spaziale – letteratura come protesi, prolungamento del proprio corpo – che al contempo si percepisce come legame indispensabile perché restituisce al corpo amputato la sua interezza, colmando una menomazione. Al tempo stesso, questo rapporto basato sulla necessità può essere letto al rovescio se il punto di partenza è la realtà-simulacro della scrittura: il libro è allora corpo con un centro e una periferia composti dalle varie sezioni in cui il testo è diviso, e l'autore è l'arto artificiale che ricompone l'equilibrio del libro-corpo.

Questa volta la raccolta di articoli è suddivisa in cinque parti – Parte I) Agujeros; Parte II) La especie; Parte III) Construcciones; parte IV) Temperamentos analógicos; Parte V) Extremidades – all'interno delle quali si dipana la riflessione che Millás conduce su un'eterogeneità di temi tratti dall'attualità e non solo.

In conclusione, credo che la novità che questi scritti apportano alla scrittura millasiana sia il differente punto di partenza da cui comincia il dialogo fra i diversi piani del reale: se infatti nei romanzi era l'universo fittizio della scrittura a cercare un confronto col reale, negli *articuentos*, spesso, il piccolo fatto quotidiano di cronaca e la notizia di scala internazionale innescano l'immediata congiunzione e trasposizione del piano del reale a quello della finzione letteraria. Il risultato è comunque la continua fluttuazione fra i due ambiti, il continuo attraversamento e superamento delle frontiere imposte al reale.

**Bibliografia citata**

- Carcelén, Jean-François (1994), *Juan José Millás ou Le Territoires Postmodernes de L'Écriture*, Tesi di Dottorato inedita, Université Stendhal Grenoble III.
- Contadini, Luigi (2002), *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Rimini, Panozzo.
- Giovannini, Maria Alessandra (2000), “La realidad y su ‘doble’: el espacio narrativo en la obra de Juan José Millás”, in *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 9-11 de mayo 2000, n. 5 dic. 2000, Neuchâtel (Suisa), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española UniNeuchâtel: 243-254.
- Giovannini, Maria Alessandra (2001), *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di Juan José Millás*, Tesi di Dottorato inedita, Università degli Studi di Palermo.
- Millás, Juan José (1995), *Algo que te concierne*, Madrid, El País Aguilar.
- Millás, Juan José (2000), *Cuerpo y prótesis*, Madrid, El País Aguilar.
- Millás, Juan José (2001), *Articuentos*, Madrid, Alba.
- Sobejano, Gonzalo (1995), *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*, Madrid, Alfaguara.



## Atravessar as fronteiras do solipsismo

Maria da Graça Gomes de Pina  
(Università degli Studi di Napoli “l’Orientale”)

*A linguagem literária interroga o mundo sobre a sua realidade e a linguagem sobre a sua obsessão de uma adequação perfeita ao ser do mundo. Não é uma solução, uma fuga para fora da linguagem e do humano: ela encarna uma nostalgia.*

Maurice-Jean Lefebvre

*Pois cada um é sempre um antepassado.*

Luís Cardoso

Quando se procura encontrar uma linha que delimite uma região ou um território, fixando a sua extensão, isto é, uma linha de separação de dois territórios – por muito imaginária que ela possa ser –, deparamo-nos com a insubstancialidade da linha. E no entanto, ultrapassar essa linha, convencionalmente denominada *fronteira*, *confim*, *limite*, pode comportar um perigo, ou ser tomada como uma violação da privacidade ou do território.

Ora, transpondo esse significante para o confim da memória, obtém-se que interagir com a representação mnemónica da própria identidade é já a superação de uma fronteira ou, se se quiser, é a transgressão consciente e/ou inconsciente dessa linha delimitante de acção, melhor dizendo, é um diálogo. Por conseguinte, a fronteira pode representar não só o *topos* da acção sobre a qual o sujeito reflecte, mas também ser uma linha/via que conduza à conjugação da representação identitária de si.

Tendo esta ‘linha’ como ponto de fuga, pretendemos analisar a transposição de textos breves, publicados primeiramente em blogue, para romance. Interessa-nos o problema do diálogo com e sobre a representação mnemónica efectuada por Isabela Figueiredo no romance, *Cadernos de memórias coloniais* (2010<sup>2</sup>), uma obra em que as recordações da autora, relacionadas com a figura paterna e com a ‘pátria’, revelam a im/possibilidade de conjugar dois aspectos da própria identidade, a saber, o lugar de origem e o peso da cultura formativa.

A primeira questão com a qual nos debruçamos é: pode um texto publicado em blogue ser validamente reutilizado, em termos literários, como romance? Trata-se de um problema de não fácil solução, sobretudo se conservarmos uma definição de texto que se baseia apenas na extensão do mesmo (tese, de resto, bastante superficial e inutilizável). No caso desta transposição do blogue para romance, vemos um fenómeno de geração criativa (Fiorin 2005<sup>13</sup>: 43-4) que nos permite ler e interpretar a obra sem necessitar de recorrer aos conceitos de maior densidade psicológica ou maior grau de elaboração espaço-temporal para classificar o texto como romance<sup>1</sup>. Sentimo-nos, portanto, à vontade para considerar a recolha de ‘pequenas crónicas’ de Isabel Figueiredo um romance bem conseguido, embora com uma apresentação e um resultado bastante *sui generis*.

O romance, como disse, surge de um repensamento dos textos publicados no blogue da autora, ‘O Mundo Perfeito’. Todavia, tal *repensamento* não comporta nem implica uma transformação da forma e do conteúdo dos mesmos. A conservação dos textos em pequenos capítulos é propositada, e não obstante a sua dimensão eles ganham um sentido diverso na economia da obra. Diz Figueiredo que «Os textos são *os mesmos*. Mantêm a autenticidade que tinham quando da sua publicação no blogue. [...] Mas os textos que constam deste livro [...] foram publicados com uma *grande seriedade* da minha parte, a qual se mantém no formato livro» (resposta em entrevista publicada em anexo, p. 18) [itálicos nossos].

Prestemos atenção às expressões “os mesmos” e “grande seriedade”. À partida, poder-se-ia pensar numa contradição, no sentido que “os mesmos textos” ganham “grande seriedade” só quando transpostos para romance, qualidade que não tinham no blogue. Mas o busílis da questão reside exactamente aqui. O blogue é pensado como uma espécie de gincana mental, um trampolim que permite superar mais um exercício, de modo a que a autora alcance

---

<sup>1</sup> «O percurso gerativo é um modelo que simula a produção e a interpretação do *significado*, do *conteúdo*. Na verdade, ele não descreve a maneira real de produzir um discurso, mas constitui, para usar as palavras de Denis Bertrand, um “simulacro metodológico”, que nos permite ler um texto com mais eficácia. Esse modelo mostra aquilo que sabemos de forma intuitiva: que o sentido do texto não é redutível à soma dos sentidos das palavras que o compõem nem dos enunciados em que os vocábulos se encadeiam, mas que decorre de uma articulação dos elementos que o formam – que existem uma sintaxe e uma semântica do texto» (Fiorin 2005<sup>13</sup>: 43).

a meta, que consiste em dar uma forma diferente ao conjunto dos seus pensamentos, conservando a sua mesmidade, ou seja, mantendo o mesmo espaço de análise. Portanto, uma leitura que se fazia esporadicamente e entrecortada – dispersivamente –, dada a extensão mesma da página web, torna-se quase constritiva, forçosamente orientada na direcção de um específico enquadramento literário da obra. É por essa forma de leitura comensurada e doseada que o romance de Figueiredo ganha uma certa dimensão que vai além de um simples caderno de memórias e de recordações. A intenção é outra e é violenta. A nosso ver, ao contrário do que afirma Isabela Figueiredo, trata-se realmente de pedir contas à própria memória e ao próprio estar no mundo. Temos, contudo, consciência de estar, de algum modo, a forçar um pouco a afirmação feita pela própria autora – «[...] podemos pedir contas a uma pessoa, mas não à sua memória» (resposta em entrevista publicada em anexo, p. 20) –, mas entendemos que a pessoa a quem se está a pedir contas não é o pai da autora, mas sim a própria memória de Isabela Figueiredo que perscuta dentro si a sua relação com o pai e, por conseguinte, a sua relação com a *memória* paterna.

A figura paterna representa o perno central que faz girar à volta de si as questões capitais que orientarão a leitura e a cartografia do romance, a saber, o conflito de gerações e o colonianismo português. Consideramos portanto fundamental a opinião de Margarida Calafate Ribeiro (2010: 1) a esse respeito:

[...], o livro de Isabela Figueiredo oferece a grande novidade do olhar sobre o colonialismo português, não mais a partir do olhar de quem mal ou bem o protagonizou, ora como filho de administrador colonial, ora como antigo colono, ora como miliciano do exército colonial em África, mas a partir da memória do olhar de uma criança que, ao mesmo tempo que acorda para o mundo, e chora como todas as crianças choram quando percebem o mundo, acorda também para a realidade do colonialismo, personificado na complexa, amada e odiada, figura do pai.

Nas palavras de Ribeiro, este despertar para a realidade que circunda a fronteira mnemónica da autora é simultaneamente um convite a transpor esse limite temporal. O guardião ou sentinela que controla e ao mesmo tempo impede a passagem da cancela, personificada na forte figura paterna, simboliza a necessidade de repensar uma história pessoal que se reverte numa realidade que é de todos os retornados, sem porém se confundir inteiramente com

ela. Isabela Figueiredo não quer escrever uma obra onde a problemática central seja unicamente a difícil situação de ser retornado em Portugal. O seu objectivo, como ela mesma diz, é «de me libertar», pois «nada do que aqui escrevo foi fácil de admitir e revelar» (resposta em entrevista publicada em anexo, p. 19).

O que Isabela Figueiredo pretende com esta transposição romanesca é libertar-se, realizar uma dura catarse de si mesma e não só, realizar principalmente a catarse da figura paterna, purificação esta que requer uma grande e forte dose de coragem, pois não só ela se enfrenta ao confessar a posição declaradamente racista e colonialista do pai, mas também enfrenta a sociedade que tem tentado esconder/esquecer esse passado recente que muito a tem perturbado nos últimos 35 anos. Um passado ainda muito presente e que a autora expõe, sobretudo ao enquadrar e situar a presença do pai nesse limite temporal.

A primeira demarcação de campo que a autora realiza, pretendendo distanciar-se e ganhar uma autonomia do pai enquanto ser psiquicamente outro, temo-la na utilização e delimitação dos pronomes pessoais usados ao longo da obra<sup>2</sup>. O texto é praticamente regido pelo pronome «ele», ou pelo par adjectivo + substantivo «o meu pai». O pronome *nós* é utilizado apenas para contrastar o que é a cultura transmitida pelo pai e o que é aquilo que a autora considera próprio: «Os criados eram pretos e *nós* deixávamos-lhes gorjeta se tivessem mostrado os dentes, sido rápidos no serviço e chamado patrão. Digo *nós*, porque eu estava lá» (p. 23) [italico nosso].

«Eu estava lá» indica claramente o tipo de deslocação que a autora pretende realizar quanto ao seu consenso para com a situação presenciada. “Estar lá” implica apenas a presença física, uma mera posição ontológica, mas não indica o assentimento. Não esqueçamos que quem testemunha os acontecimentos é uma criança, que com olhos de criança se vai apercebendo das várias contradições inerentes ao próprio crescimento e educação. Trata-se de um processo que, agora na maturidade, a mente humana despoleta, tentando projectar-se para fora de si e entender-se, a si mesma

---

<sup>2</sup> «Os pronomes de primeira e segunda pessoas usam-se como *função exofórica* ou contextual, isto é, fazem referência a algo existente fora do texto, aos participantes no ato comunicativo. [...] Assim, a presença do *eu* no texto escrito não reproduz ou substitui um termo empregado anteriormente, mas refere-se ao falante, enquanto este se acha “fora” do mesmo texto» (Guimarães 1997<sup>5</sup>: 36).



e ao mundo que a circunda, usando a linguagem. Segundo Giambattista Vico (1982: 203)

La mente umana è inchinata naturalmente co' sensi a vedersi fuori nel corpo, e con molta difficoltà per mezzo della riflessione ad intendere se medesima. Questa dignità ne dà l'universal principio d'etimologia in tutte le lingue, nelle qual'i vocaboli sono trasportati da' corpi e dalle proprietà de' corpi a significare le cose della mente e dell'animo.

É precisamente pela linguagem que Figueiredo nos vai testemunhando o sentir-se filha de colonos e o sentir-se colona ela mesma na África da sua infância; uma África que é fronteira de contradições, desejos e recordações – «Era África, inflamante África, sensual e livre. Sentia-se crescer por debaixo dos pés. Era vermelha. Cheirava a terra molhada, a terra mexida, a terra queimada, e cheirava sempre» (p. 34) – que depois se transferem para Moçambique e a sua capital – «Lourenço Marques, na década de 60 e 70 do século passado, era um largo campo de concentração com odor a caril» (p. 23).

A linguagem utilizada pela autora, dizíamos, serve-se da terceira pessoa, como uma espécie de repetição de um discurso directo que o leitor ouve em primeira mão. As descrições e comentários que Isabela Figueiredo nos dá do *modus vivendi* de brancos e negros no Moçambique dos anos 70 soam-nos quase a frases arrancadas entredentes ao pai, confissões que se fazem em família, em surdina, longe dos estranhos, como se a autora o forçasse a repetir aquilo que, depois de morto, é impossível que repita. Ao longo dos capítulos a autora vai reproduzindo inúmeras frases que nos chocam<sup>3</sup>, chegando a tocar o obsceno: «O meu pai gostava de foder. Eu nunca vi, mas via-se» (p. 17). Contudo, são frases que nos deixam entrever o tipo de educação que a narradora estava a receber. Por exemplo, a meio da descrição de uma recordação ligada a uma personagem da infância da autora, é-se interrompido pela inserção (Koch 2003<sup>7</sup>: 84-88) de um comentário que revela a presença de um pensamento estranho à narração. Este truque narratológico serve um escopo bem definido que é o de deslocar a atenção do

---

<sup>3</sup> Nós, leitores de hoje, leitores 'politicamente correctos', ensinados a desdenhar e a odiar a opressão do mais forte sobre o mais fraco, nós que nunca nos atreveríamos a pronunciar uma só palavra que soasse ofensiva e contivesse uma mínima parte de conteúdo racista.

leitor do campo visivo-reprodutivo e imaginário para o auditivo, fazendo com que ele comungue desta *confissão*.

Recordando a ausência de um certo trabalhador, a autora recria o espaço físico em que essa personagem habita, dando-nos assim a sensação de estar presentes e sobretudo de *ouvir*. É através da audição que entramos realmente em contacto com o conto e atravessamos os confins da memória.

Ernesto não ia trabalhar há três dias. Era preto e os pretos eram preguiçosos, queriam era passar o dia estendidos na esteira a beber cerveja e vinho de caju, enquanto as pretas trabalhavam na terra, plantavam amendoim ao sol, suando com os filhos às costas, ao peito, e a enxada a subir e descer para o chão. Preto era má rês. [...]

Era absolutamente necessário ensinar os pretos a trabalhar, para seu próprio bem. Para evoluírem através do reconhecimento do valor do trabalho. Trabalhando, poderiam ganhar dinheiro, e com o dinheiro poderiam prosperar, desde que prosperassem como negros. [...] Havia muito a fazer pelo homem negro, cuja natureza animal deveria ser anulada – para seu bem (p. 51).

Este *escamotage* literário, que consiste na narração intersectada por uma forma de discurso directo, revela a sensação de culpa<sup>4</sup> por se sentir diferente do que o outro espera que sejamos e por não se ser aquilo que se pretende e espera que sejamos, ou seja, uma culpa que a autora pretende expiar.

Encontramos muitíssimos indícios desta duplicidade de ânimo no texto. Por um lado, a tentativa de imitar o comportamento paterno, típico de uma relação forte entre pai e filha, onde o primeiro é venerado como um deus, chegando mesmo a ser identificado com ele: «Ele gostava de viver. Não tinha medo de nada. Com ele tudo era possível» (p. 33). Uma identificação que leva a autora a ensimesmar-se em atitudes comportamentais semelhantes às do pai:

Nunca tinha batido em ninguém, mas dei-lhe uma bofetada, porque ela me irritou, porque não concordou comigo, porque eu é que sabia e mandava e estava certa, porque ela tinha dito uma mentira, porque me tinha roubado uma borracha, sei lá agora por que lhe dei a maldita bofetada!

---

<sup>4</sup> «Um desterrado como eu é também uma estátua de culpa. E a culpa, a culpa, a culpa que deixamos crescer e enrolar-se por dentro de nós como uma trepadeira incolor, ata-nos ao silêncio, à solidão, ao insolúvel desterro» (p. 134).

[...]  
Foi premeditado. [...] Era mulata. [...] A Marília era um alvo fraco.  
Nada podia contra mim. Queixasse-se, e depois?! Eu era branca (p. 55).

O realçar a qualidade de ser branca para mostrar a supremacia do colono sobre o colonizado era facto comum, partilhado e aprovado. Ser-se branco era ser-se patrão, senhor e dono dos outros, porque «Em Moçambique era fácil um branco sentir prazer de viver. Quase todos éramos patrões, e os que não eram, ambicionavam sê-lo» (p. 25).

A par desta atitude temos, por outro lado, o distanciamento que a autora toma quanto à família. E aqui os livros e a leitura desempenham um papel fundamental.

Sabia ler. Tinha sido difícil. Mas agora, este milagre. [...]  
Esse milagre de ler, essa magia tão rápida no meu cérebro, como se alguém movesse uma varinha à distância ou soletrasse palavras misteriosas, *desenfeitiçaram-me*. [...]  
As frases podiam roubar-me a qualquer lugar, levar-me para dentro de mentes diversas, e escutar o que pensavam e não diziam [...].  
Foi quando, devagar, comecei a tornar-me a pior inimiga do meu pai. A inimiga lá dentro, calada. Que vê, e escuta e nem pediu autorização. Foi quando comecei a tornar-me a toupeira.  
Só muitos anos mais tarde, muitos, muitos, compreendi que saber ler, o acesso a essa chave para descodificação do segredo, me transformara, contra todas as vontades, na toupeira que lhe havia de roer todas as raízes, devagar, uma de cada vez, até restar pó.  
O meu pai tinha a camisa *branca* e eu, o seu tesouro, a sua vida, sujei-lha de *terra* para sempre (pp. 61-62) [itálicos nossos].

Não é por acaso que Figueiredo se serve da metafórica cor ‘branca’ da camisa para indicar essa espécie de traição que ela mesma comete contra o pai, um pai que espera ver os seus ideais sobreviverem na filha, querendo, através deles, perpetuar-se, permanecer imortal. O ‘branco’ da camisa representa, portanto, a cor da pele do colono, tal como a ‘terra’ indelével que mancha a camisa é África, uma terra que deixa manchas e marcas profundas.

Não podemos deixar de recordar a crónica violenta de António Lobo Antunes (2002: 119-121), «Emília e uma noites», em que o autor, sem querer e contra sua vontade, se vê catapultado de novo para dentro de África: «Esta crónica era para ser outra coisa mas sucede que de repente, ao principiar a escrever, Angola me veio

com toda a força ao corpo. Desculpem: ia dar-vos uma história que se chamava Emília e uma noites e Angola, sem eu saber porquê, veio-me com toda a força ao corpo» (p. 119).

Ser-se colono, para uma criança que se encontrava afastada da convivência da companhia dos outros seres do mundo da infância, representava uma eterna solidão, aliviada apenas pela passagem e pela presença dos negros, os únicos a povoarem o imaginário infantil da autora, os únicos a mostrarem – lhe que havia outro mundo, outro espaço, outra fronteira que ela não podia nem devia ultrapassar, cingindo – se obrigatoriamente a um solipsismo.

Uma branca não vendia mangas a não ser por grosso, a outros brancos que a distribuíssem. Uma branca não vendia mangas no chão, à porta. Mas eu era uma colonazinha preta, filha de brancos. Uma negrinha loira. E a colonazinha negra que eu era vendia montezinhos de mangas do lado de fora do portão da machamba. Três mangas, com mais uma empoleirada no topo. Quatro mangas: uma quinhenta. Eu sabia que era barato, mas convinha vencer a desconfiança dos negros que passavam a pé, vindos da jornada, e se deparavam com a colonazinha sentada no chão, [...]. Era preciso que o preço fosse muito atractivo para que ousassem perder o medo e aproximar-se da menina branca-negra como eles. “Quanto é?”, perguntavam de longe. “Quinhenta”, respondia. E então eles vinham, hesitantes, surpreendidos, mas sorridentes. Lembro-me do sorriso grande dos negros. E compravam. [...]

Vender mangas ao portão, escondida da minha mãe, era *desobediência* que preferia praticar (pp. 35-36) [itálico nosso].

Esta *desobediência* relaciona-se fortemente com o ser-se *toupeira* mencionado acima. Figueiredo reflecte sobre o seu distanciamento dos ideais familiares através da capacidade de ler recém-adquirida. Ler, como se vê, simboliza a saída desse solipsismo forçado que a educação paterna representa. Ao lermos, estabelecemos um diálogo com o outro, é-nos dada a chave para entrar em outras mentes, de modo a podermos ‘desenfeitiçarmo-nos’ dos preconceitos.

Através da leitura a autora ‘rói’ aquela raiz que a mantém ligada ao passado e à *forma mentis* familiar. Vê com olhos de ver aquilo que é concreta e tacitamente aceite.

A guerra e através dela o colonianismo<sup>5</sup> explodem com uma força tal que só quem consegue distinguir o implícito do explícito é

---

<sup>5</sup> «Havia guerra porque havia turras. Havia turras porque a natureza era

capaz de tomar uma posição que fere, trai, a memória de um ente querido. A expiação da culpa e a catarse passam também por esta abertura de mente que nos levam a olhar por outra perspectiva o caleidoscópio das emoções que a infância tende a conservar. É por esse motivo que, segundo Ribeiro (2010: 1),

[...] este livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português; e é um luto, porque é um choro prolongado pela figura colonial do pai e pela violência que ela contém ao transformar o grito (trauma) num choro (luto) do qual dificilmente se sai, na eterna busca de pertença a um mundo às avessas, do qual mal ou bem todos nós emergimos.

Deste passo traumático, Isabela Figueiredo pretende erguer-se com a convicção de saber-se purificada, sobretudo, de ter purificado a memória do pai. A única forma que encontrou para o fazer foi através de um romance que arranca todas as ervas daninhas que por vezes se deixam crescer no meio do roseiral da memória que guardamos dos entes queridos.

Essa tarde era feliz: iríamos passear no Zambí, levar-me-ia a comer iogurtes à Baixa, ou talvez fôssemos petiscar moelas ao *Sabié*. Deixar-me-ia bebericar cerveja do seu copo. Ou um penalti, um trico-faite. Soltar-me-ia a mão, e eu poderia correr, e respirar sozinha, *sem cercas*, um pouco – respirar fundo, respirar o ar agriçoce de catinga, pólen e amendoim – porque ao lado do meu pai nenhum preto pensaria roubar-me; esse medo; ninguém iria roubar-me nem molestar-me, essa culpa de que também eu seria culpada porque o meu sorriso era demasiado puro; o meu pai estava ali, e as suas mãos eram como patas de urso; contar-me-ia histórias de quando era novo, na Metrópole; [...]. A memória dele. Não, a minha (p. 60) [itálico nosso].

O romance simboliza então aquele processo de jardinagem que devolve ao nosso quintal da memória um aspecto mais curado, que torna novamente visível a fronteira do que merece ser guardado e

---

maldosa e insatisfeita. A maldade existia em todo o lado e restava-nos lutar contra ela. [...] Os turras, todos ladrões, queriam roubar a terra aos portugueses. Vinham da Tanzânia com a pele muito preta e maldosa. Era preciso defender a nossa terra, por isso é que chegavam os soldados de Portugal. Também havia soldados pretos. Esses, faziam-nos comandos, para irem à frente e morrerem primeiro; assim se poupava um branco. Que os pretos morressem na guerra era mal menor. Era lá entre eles» (p. 64).

defendido dos preconceitos intrusos, «sem cercas», como se diz na citação. As ferramentas que Isabela Figueiredo encontrou para efectuar essa limpeza foram os livros. Estes são a melhor arma para se defender a própria alma e para a salvaguardar, pelo menos, por quanto nos é possível fazê-lo.

Um livro era uma terra justa. Porque esse foi o problema. Entre o mundo dos livros e a realidade ia uma colossal distância. Os livros podiam conter sordidez, malevolência, miséria extrema, mas, a um certo ponto, havia neles uma redenção qualquer. Alguém se revoltava, lutava e morria, ou salvava-se. Os livros mostravam-me que na terra onde vivia não existia redenção alguma. Que aquele paraíso de interminável pôr-do-sol salmão e odor a caril e terra vermelha era um enorme campo de concentração de negros sem identidade, sem a propriedade do seu corpo, logo, sem existência (p. 27).

Isabela Figueiredo consegue assim centralizar (Cavalieri 2009: 217) a questão do colonialismo, ultrapassando-a, usando para tal a figura paterna, superando a margem problemática da própria identidade e chamando a atenção para o fenómeno do colonialismo que permanece ainda hoje uma terra que todos preferiram esquecer. Isto porque, como diz Heraclito (DK22B45) – «Por mais que tu consigas caminhar, mesmo percorrendo a via inteira, nunca poderás encontrar os confins da alma: tão profundo é o seu *logos*».

### Bibliografia citada

- Antunes, António Lobo (2002), *Algumas crónicas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Cavalieri, Silvia (2009), “Isabela Figueiredo, *Cadernos de memórias coloniais*, Coimbra, Angelus Novus, 2009”, *Confluenze*, 1/2: 216-219.
- Cavarero, Adriana (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- Crippa, Sabina (1998), “La voce e la visione. Il linguaggio oracolare femminile”, em Chirassi Colombo, Ileana, T. Seppilli, eds., *Sibille e linguaggi oracolari. Mito Storia Tradizione*, Atti del Convegno Macerata-Norcia: Settembre 1994, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 159-189.
- De Mauro, Tullio (1971), *Senso e significato. Studi di semantica teorica e storica*, Bari, Adriatica Editrice: 163-227.

- Dovetto, Francesca M. ed. (2009), *Parole di donne*, Roma, Aracne editrice.
- Figueiredo, Isabela (2010<sup>2</sup>), *Cadernos de memórias coloniais*, Coimbra, Angelus Novus Editora.
- Fiorin, José Luiz (2005<sup>13</sup>), *Elementos de análise do discurso*, São Paulo, Editora Contexto.
- Guimarães, Elisa (1997<sup>5</sup>), *A articulação do texto*, São Paulo, Editora Ática.
- Koch, Ingedore Grunfeld Villaça (2003<sup>7</sup>), *O texto e a construção dos sentidos*, São Paulo, Editora Contexto.
- Merleau-Ponty, Maurice (2004), *Senso e non-senso. Percezione e significato della realtà*, Milano, il Saggiatore.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2010), “Sobre *Caderno de Memórias Coloniais*”, *Livros que elevam*, <http://angnovus.wordpress.com/2010/02/18/margarida-calafate-ribeiro-sobre-%C2%ABca-derno-de-memorias-coloniais%C2%BB/> (11.03.2011).
- Santos, Boaventura de Sousa (2009), “La frontiera”, *Confluenze*, 1/1: 15-24.
- Vico, Giambattista (1982), *La scienza nuova*, Milano, Rizzoli.





Las *crónicas de Indias*: fronteras de espacios  
y confluencia de géneros

Francesca Leonetti  
(Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara)

Las *crónicas de Indias* conocen sus primeras expresiones en una zona literaria fronteriza, caracterizada por una rica promiscuidad y por confines fecundos, en los que tiene lugar la fusión entre las culturas del Viejo y el Nuevo Mundo. Por esta razón presentan una materia fluctuante, transitoria, en tensión entre verdad y ficción, que es a su vez depositaria de la primera etapa del proceso de formación de un sincretismo lingüístico y cultural. Se trata, como sabemos, de textos que se originan de la sorpresa por el insospechado encuentro con una tierra desconocida por parte de hombres financiados por la Corona española, cuyo vínculo con la cultura de origen se debilita al entrar en contacto con la maravilla de lo que se les aparece ante los ojos y que produce en ellos asombro, espanto y fascinación. Sin embargo, los primeros cronistas que recorrieron las tierras y las poblaciones del Nuevo Mundo recuperaron esa conexión a través de la lengua, el poder económico y político, los mitos y las costumbres de una cultura conservadora. Según un enfoque cognitivo subjetivo y, muchas veces, equívoco, éstos reconducen el espacio desconocido y cargado de signos indescifrables a sus modelos culturales y a sus esquemas preexistentes, sustituyendo la realidad con su interpretación.

El resultado del choque cultural, destructivo y constructivo a su vez, es una materia que parece rehuir delimitaciones e inscripciones de género. En cambio, gracias a sus fronteras porosas, parecen transitar a través de diferentes «formaciones discursivas» (Mignolo 1981: 361), donde los criterios de clasificación geográficos y cronológicos, no consiguen marcar límites precisos y los elementos peculiares siguen confundiendo los ámbitos genéricos.

El primer texto perteneciente a este corpus es un libro de viajes, el *Diario* de Cristóbal Colón, a partir del que, cuando se habla del espacio americano, hay que referir viajes, desplazamientos, migraciones y hablar, por tanto, de la experiencia del encuentro con el *otro* y de fronteras, o sea de «lugares donde entran en contacto cuerpos, ideologías, visiones del mundo, lenguas y no meramente espacios geográficos» (Altuna 2004: 14). En esas «zonas de con-

tacto» (Pratt 1997: 11) el imaginario colectivo europeo encuentra y reconoce la alteridad que le permite la amplificación de su percepción. La lengua intenta adaptarse a una realidad que la supera por asombro, admiración y sorpresa. Para percibirla hay que nombrarla y clasificarla según las tipologías de lo conocido, pero las palabras no logran designar con exactitud el objeto al que hacen referencia. Muy a menudo aparecen en las crónicas expresiones que declaran la incapacidad de verbalizar lo que los cronistas tienen ante sí, «me es imposible escribir», «no hay persona que lo sepa decir», «no hay lengua humana que sepa explicar». Las limitaciones de la lengua española para dar nombre a algo tan asombroso para los europeos explican la adopción, tras un progresivo proceso de adaptación, de términos autóctonos para referirse a las cosas, a la naturaleza y a las organizaciones de las diferentes etnias, creando, de esta manera, un mestizaje lingüístico en grado de suplir el vacío entre lengua y realidad. Todo esto se convierte en un ejercicio necesario de enriquecimiento semántico y de aproximación a un nuevo espacio que permite legitimar la apropiación de las nuevas tierras, la fijación de la nueva realidad y la fusión de los dos mundos. Además de esas adopciones, el cronista acude a expresiones hiperbólicas de fascinación que, al reiterarlas, se convierten en modalidades retóricas del «asombro verbal» (González 1994), que registran el sentimiento auténtico de estupor; o bien aplica el comparativismo, con la rememoración de lo conocido, instituyendo paralelismos que le ayudan a familiarizarse con la diversidad.

De hecho, con el fin de escribir relatos verdaderos y creíbles, el mestizaje, el comparativismo descriptivo y la expresión hiperbólica parecen los recursos más utilizados por la lengua del descubrimiento y de la conquista, la cual reconoce su dificultad para explicar «estas tierras lejanas del más allá [...] tierras de confines, lugares donde cultura y naturaleza se confunden, donde el *logos* empieza a tartamudear» (Rozat Dupeyron 2010).

Las escrituras que testimonian y registran esta aproximación verbal de fronteras culturales sufren la misma dificultad que encontramos cuando hablamos de *crónicas de Indias* para referirnos a un conjunto de textos que adopta la terminología de la escritura histórica de la Edad Media, a pesar de que le corresponda sólo parcialmente. En realidad, cuando la Corona oficializa el cargo de «cronista de Indias», el término se generaliza en escritos con características afines. Así pues, la crónica hace referencia a un género medieval antiguo y ya anacrónico, mientras que los cronistas

de Indias corresponden a un nuevo papel, o sea al cargo oficializado por la Corona española. De todos modos, el término de ‘crónica’ se extendió a otros historiadores de Indias ya desde las primeras obras del siglo XVI y, vaciado de su significado medieval, termina por corresponder a ‘historia’ y ‘relación’, vocablos utilizados indistintamente por los primeros cronistas.

Sobre este aspecto relativo a la elección terminológica para referirse a las crónicas, nos hace reflexionar José Carlos González Boixo en su artículo “Hacia una definición de las *crónicas de Indias*” (González Boixo 1999), en el que pone de manifiesto el relativismo de algunos términos que identifican objetos y realidades que han cambiado de manera sustancial. González Boixo afirma que la lectura de las crónicas ofrece indudablemente datos históricos verificables, pero advierte de que estos mismos datos se comunican, se explican y se justifican según una «convencionalidad cultural» (González Boixo 1999: 230) diferente, que hay que tener en cuenta a fin de «no distorsionar las distintas realidades que pueden encubrir términos comunes» (González Boixo 1999: 230).

El criterio de clasificación de las *crónicas de Indias* más utilizado en el pasado era el de tipo temático, que encontramos en la *Historiografía indiana* de Estive Barba (Barba 1964), clasificación, según González Boixo, inevitablemente incompleta por ser incapaz de recoger la increíble variedad de las crónicas. Decepcionante resulta también la clasificación histórica que se basa en coordenadas espacio-temporales, que excluye toda cuestión relativa al texto. Además, nos vemos obligados a excluir también una clasificación según criterios rigurosamente literarios y a buscar, en cambio, lo literario en escrituras donde confluyen otros géneros no literarios, como la historia y la geografía.

De literatura colonial y de los posibles criterios de su definición y clasificación se ocupó Walter Mignolo en su “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista” (Mignolo 1992), estudio clave sobre la historiografía indiana. Los textos que toma en consideración Mignolo pertenecen a diferentes «formaciones textuales», como él las denomina, cuyo criterio organizativo de la materia está determinado por el referente, o sea, el descubrimiento y la conquista de las Indias, y por coordenadas cronológicas – del *Diario de navegación* de Cristóbal Colón a la *Historia del Nuevo Mundo* de Muñoz de 1793 – e ideológicas – el cambio de denominación de las tierras descubiertas, de ‘Indias’ o ‘Nuevo Mundo’ en los escritos anteriores al siglo XVIII a ‘América’ en el siglo XIX,

cambio naturalmente marcado por la independencia –. En esa «familia textual» (Mignolo 1992: 58) Mignolo identifica diversidad de formas y de funciones que le permiten agrupar los escritos en tres clases, cartas, crónicas y relaciones, cuyos elementos característicos ilustra con riqueza de detalles y que paso a resumir brevemente.

Las cartas o cartas relatorias comunican un acontecimiento, documentan un hecho a un destinatario explícito que condiciona fuertemente la escritura. Entre las cartas encontramos los primeros textos resultantes del descubrimiento: el objetivo principal de Colón o de Cortés no es escribir, sino descubrir y conquistar. Escribir es una actividad secundaria que responde a una obligación, porque en todas las tierras sometidas a la Corona española había orden y mandato de dar informe fidedigno de cuanto pasaba en las Indias.

Las relaciones, en cambio, no registran la observación libre de quien escribe, sino que responden a la petición de información por parte de la Corona española, que es cada vez más codificada llegando incluso, en 1547, a la redacción de un cuestionario por parte del cronista mayor Juan de Ovando.

Crónica e historia, en la España de los siglos XVI y XVII, confunden sus ámbitos y acabarán por anularse con la progresiva desaparición de los últimos testigos de vista, y la historia absorberá la crónica. A ésta, caracterizada por la dimensión temporal, le falta muy a menudo la intencionalidad estética, sin poder ser considerada ni siquiera una mera fuente documental; puede colocarse en un estadio intermedio entre la transmisión inmediata y una narración con una tipología textual ya codificada. Una de las crónicas que más se acercan a las características susodichas es, sin duda alguna, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, mientras que una conciencia historiográfica mayor aparece en las obras de Fernández de Oviedo y de Las Casas.

González Boixo (1999: 9) considera la clasificación de Mignolo restrictiva porque «detecta los aspectos no literarios de las crónicas pero no llega a afirmar qué crónicas pueden ser incluidas en la literatura». Lo que se critica es la exclusión de elementos literarios en las obras de Colón y Cortés en las que, según Mignolo, los recursos retóricos estarían relacionados con el ‘oficio’ o el ‘arte’ en el sentido que el término tenía en el siglo XVI.

Hay que notar que el acercamiento crítico al texto colonial de Mignolo coincide con el de Margarita Zamora (1987), que decla-

raba problemático y anacrónico tratar de encontrar elementos literarios en una serie de textos que no fueron escritos con un propósito editorial y que, a su juicio, se consideran fundamentales en la literatura hispanoamericana, por la necesidad de cubrir el vacío literario de la colonia.

No obstante, parece evidente que las imágenes deslumbrantes del Nuevo Mundo, de esa inmensa entidad desconocida que parecía, al mismo tiempo, real y fantástica, desmoronaron los modelos utilizados por los cronistas medievales. El carácter particular y primerizo de la experiencia de conquista, su lejanía del centro de poder, la falta de testimonios precedentes<sup>1</sup>, hacen emerger la importancia de una percepción sensorial de la nueva realidad. En ella la vista y el oído representan las primeras fuentes de conocimiento y justifican las equivocaciones en la comunicación entre europeos e indígenas, por apoyarse exclusivamente en percepciones fonéticas. A veces, a través de expresiones híbridas reproducidas tal y como se oyeron y entendieron por primera vez, sometidas a continuas oscilaciones gráfico-fonéticas, se nombra la nueva realidad. Léase lo que relata Bernal Díaz del Castillo (2005: 11) sobre las primeras expediciones a Yucatán:

Entonzes estava diziendo en su lengua: “Cones cotoche, cones cotoche”, que quiere dezir: “Andad acá a mis casas”. Y por esta causa pusimos por nombre [a] aquella tierra punta de Cotoche; y así está en las cartas de marear.

Y poco después:

les mostravan los montones donde ponen las plantas de cuyas raíces se haze el pan caçabe, y llámase en la isla de Cuba yuca; y los indios dezían que las avía en su tierra, y dezían tlati por la tierra en que las plantavan. Por manera que yuca con tlati quiere dezir Yucatán. Y para dezir esto, dezíanles los españoles qu'estavan con el Vázquez hablando juntamente con los indios: “Señor, dizen estos indios que su tierra se dize Yucatlán”. Y así se quedó con este nombre, que en su lengua no se dize así (Díaz del Castillo 2005: 22).

Falto de recursos para dar noticia de una materia tan maravillosa, el cronista, además de relatar lo que veía y lo que ocurría, experimentó la necesidad de echar mano de los recursos de la prosa novelada. Servirse, para las descripciones, de dichos de la

---

<sup>1</sup> Por el rechazo y la destrucción de los documentos indígenas.

cultura oral, de textos caballerescos, de historias clásicas o sagradas y llenar el espacio ignoto con la cultura europea respondía al intento de convertir lo 'raro' y 'maravilloso' en un mundo accesible, reconociéndoles normalidad al recibirlos en su propio horizonte mental. Se trató de una operación que si por una parte creaba una solución de continuidad histórico-cultural, al mismo tiempo implicaba la presencia del ámbito americano. Según Rosa María Grillo (2010: 48) «hoy podemos leer las crónicas como novelas, como género mixto de verdad y fantasía, o como muestrario de las ideas y del imaginario colectivo de la época». Esta afirmación coincide con la opinión de Beatriz Pastor (1983: 105) que alude al proceso de *ficcionalización* al que fue sometida la realidad americana que «tiene como resultado una creación mucho más próxima a la ficción que a las realidad que pretende fielmente representar».

Por esta razón, aunque la historia exige que el historiador cumpla con determinadas condiciones, la historiografía indiana representa una excepción a la regla, dada la circunstancia histórica que hace a capitanes y soldados emprender una tarea para la que no tienen ninguna competencia. Por esto, las peticiones de disculpas que encontramos en sus escritos, además de representar el tópico de la falsa modestia, expresan la conciencia de estar ejercitando una práctica cuyos criterios no dominan. A estas alturas, considero oportuno volver a aludir a la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo que, por su ambigüedad genérica, no cabe en ningún marco historiográfico de la época. Una memoria viva, global y obstinada, que abarca todo lo que una palabra, un nombre logra despertar, junto al vigor polémico, empujaron a Bernal a escribir la que nace como «probanza de méritos» y se convierte en «historia verdadera», en la que la presencia de un lenguaje dialógico con elementos novelescos nos restituye la totalidad del acontecimiento histórico. Bernal opone al espíritu apologético del cronista Francisco López de Gómara autor de la *Historia General de las Indias*, basada en informaciones de segunda mano de las hazañas de Hernán Cortés, la fuerza de una historia experimentada en primera persona. A través de esta, se revive la conquista como el fruto del valor y del sacrificio de todo un ejército. El resultado es una modalidad historiográfica diferente de la convencional, concebida, por Gómara entre otros, como la biografía de un gran hombre. Además de humanizar el evento histórico, haciendo su relato más íntimo y personal, Bernal testimonia el proceso de transculturación, informándonos sobre una realidad en evolución en la que él, junto a sus

compañeros, cambia su manera de pensar y de actuar, adaptándose progresivamente al nuevo espacio americano.

Volviendo al tema general, a pesar de la dificultad de clasificación, en la mayor parte de escritos producidos durante el descubrimiento y conquista de América, se pueden hallar características comunes, a las que alude Blanca López de Mariscal (2004), a propósito de relatos y relaciones de viaje a la Nueva España en el siglo XVI: el factor del peligro y del obstáculo que convierte las acciones de los conquistadores en hazañas novelescas, los marcadores de tiempo y de espacio junto a la utilización de la prolepsis y de la analepsis, con el fin de crear tensión narrativa, los criterios de verosimilitud, la visión providencialista con la invocación constante a Dios, la percepción del 'yo' y del 'otro'. Elementos estos que pueden fácilmente remitir a la que Oswaldo Estrada (2009) llama «imaginación novelesca».

El nexo mental entre lo legendario y las tierras descubiertas constituye el elemento primario de las *crónicas de Indias* del siglo XVI, donde los esquemas rígidos medievales se descomponen cediendo el paso a la imaginación<sup>2</sup>. Los cronistas, encargados de dar noticias de ultramar, justo en el acto de creación se encuentran en un nuevo sistema que reclama una nueva manera de pensar la historia. El discurso histórico medieval sufre, por lo tanto, una alteración y se reconstruye trascendiendo las antiguas visiones esquematizadas.

Ahora bien, el género de las crónicas se revela mestizo como el continente en el que nace, radicando su importancia en su carácter histórico y testimonial y en su relación con otros géneros, pero también en ser «la etapa primitiva, pero *sui generis*» del discurso cultural de Hispanoamérica, como afirma Enrique Pupo-Walker (1982: 38). Gabriel García Márquez al recibir el premio Nobel de literatura vio en las *crónicas de Indias* el germen de la novela hispanoamericana moderna, o sea, el origen de lo que sería la principal tendencia artística hispanoamericana del siglo XX, el *realismo mágico*, que, como afirma Rosalba Campa (1987), recupera, según una nueva perspectiva, lo que había sido el espejo fabuloso de

---

<sup>2</sup> A este propósito Rosa Maria Grillo (2010: 47) comenta «Sin duda en las crónicas emerge la realidad que corresponde al modelo cultural de la época o, como diría hoy en día, al imaginario colectivo de aquel momento muy delicado de transición entre la cosmovisión medieval homogénea y hondamente condicionada por las Sacras Escrituras, la mitología y las *mirabilia* medievales, y las nuevas propuestas del pensamiento laico y racional del Renacimiento».

la mirada europea.

Inmediatamente después del choque psíquico generado por un contacto violento, la búsqueda de lo nuevo y extraordinario, es decir, de la maravilla, ocupa buena parte de las *crónicas de Indias*, porque el cronista la anhela y cuando no la encuentra la inventa:

Cuando los cronistas de Indias arribaron a América estaban imbutidos de las consejas y leyendas medievales, y al topar con un paisaje exuberante, una flora y una fauna desconocidas y unos aborígenes con creencias y costumbres exóticas para los europeos, concibieron de inmediato una nueva mitología, una serie de leyendas que ansiosas de explicar lo natural por vía de lo sobrenatural, terminaron por forjar ese sustrato milagrero y amante del prodigio que caracteriza a las crónicas de Indias y que acabaría incidiendo en la imaginación desbordante del realismo mágico (Serrano 2006: 9).

A Bernal Díaz se refirió Alejo Carpentier (1966: 93), viendo en su *Historia verdadera*

el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito, libro de caballería donde los hacedores de maleficios fueron los “teules” visibles y palpables, auténticos los animales desconocidos, contempladas las ciudades ignotas, vistos los dragones en sus ríos y las montañas insólitas en sus nieves y humos. Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula, Belianís de Grecia y Florismarte de Hircania.

La misma reflexión induce a Carlos Fuentes (1990) a afirmar que la obra de Bernal es la fundadora de la novelística hispanoamericana al confluir en la misma el referente histórico con una elaboración novelesca. Esta simbiosis, a su vez, se debe poner inevitablemente en relación con la inteligente sugerencia que, algunos años antes, hacía el estudioso mejicano Antonio Castro Leal cuando, no sin cierta ironía, preguntaba si no era pertinente afirmar que en América la novela principia con la historia misma (Castro Leal 1968). Bernal nos informa de que todo México estaba tan lleno de cosas maravillosas que él no sabría cómo describirlas:

desque que vimos tantas çibdades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblazones, y aquella calçada tan derecha y por nivel como iva a México, nos quedamos admirados; y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cues y edifiçios que tenàian dentro



en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados dezían que si aquello que vían si hera entre sueños. Y no es de maravillar que yo lo escriba aquí de esta manera, porque ay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente, ver cosas nunca oídas ni vistas, ni aun soñadas, como víamos (Díaz del Castillo: 218-219).

De esta manera, esa maravillosa ciudad que las huestes de Cortés vieron emerger como un sueño de las aguas en la laguna de México y otras historias maravillosas que registran las crónicas presentan una red de semejanzas y correspondencias con los relatos prodigiosos de los cuentos y novelas hispanoamericanas del '900, que permiten señalarlas como remotas precursoras<sup>3</sup>. Cualquiera que sea la intención de los cronistas de Indias, informativa, historiográfica o memorialista, sus escritos representan, entre ignorancia y necesidad de informar, el primer inconsciente ejemplo del *realismo mágico* hispanoamericano, que relata una historia más extraña que la ficción.

Encaminándome ya hacia la conclusión, me quedan por añadir unas consideraciones finales.

Las *crónicas de Indias* representan un nuevo género que se forma y se construye fundamentalmente para responder a la exigencia de contar lo ignoto. El cronista de Indias se sirve de todo aquello de lo que le ofrece su cultura literaria, utilizando y mezclando los diversos tipos textuales y discursivos que conoce – ensayo, narrativa de ficción, libros de viajes, poesía, épica –, y en esta búsqueda concibe una pluralidad de nuevas fórmulas que se definen según la materia multiforme que tratarán y que producen esa polisemia que notamos en las crónicas indianas. Aquí reside la dificultad para establecer una rigurosa clasificación que delimite con fronteras rígidas de género estos textos híbridos, en los que confluyen y se conjugan la función historiográfica y la realización literaria, involuntaria, de presentar la interpretación del hecho histórico que relatan.

Cabe mencionar, a éste propósito, los trabajos investigativos del

---

<sup>3</sup> A este propósito remito al estudio de Remedio Mataix (2009: 105) en el que afirma que «una más de las respuestas posibles a la polémica cuestión de por qué incluir las Crónicas de Indias, un género (en principio) *historiográfico*, en la historia de la *literatura* hispanoamericana la proporciona su innegable condición de discurso modelo y modelador para con la producción literaria contemporánea».

Quinto Congreso Internacional de edición y anotación de textos<sup>4</sup>, que tuvieron como objetivo principal valorar las *crónicas de Indias* como ámbito que requieren un estudio interdisciplinar que ponga en contacto la investigación de literatos, antropólogos, historiadores, filólogos, etc. (Arellano, Del Pino 2004).

Las *crónicas de Indias* constituyen un espacio de confluencia de diferentes visiones del mundo cuyo estudio<sup>5</sup> no puede prescindir de la confluencia de competencias disciplinarias que, en lugar de expresarse en juicios dicotómicos – la estimación como obras puramente literarias por un lado, como mera fuente histórica por otro –, coincidan y se complementen en la aproximación a textos que se caracterizan por su entramado de módulos promiscuos y que ofrecen un abanico rico y variado de posibilidades de lecturas.

A pesar de ciertas posturas ideologizadas, tampoco podemos expresarnos de manera radical sobre pertenencias literarias y culturales rígidamente definidas, de las que, hay que admitirlo, se escapan continuamente.

La lengua castellana lleva consigo toda la herencia literaria hispánica que pasa a través de estas producciones y se transmite inevitable y ‘maravillosamente’ transformada, por las peculiaridades contextuales y contingentes de América, a la literatura hispanoamericana posterior y a la novela del siglo XX. En este sentido, las crónicas se inscriben en el marco de la cultura hispánica no sólo por la lengua en la que están escritas sino también por ser fruto de una exigencia española, por referirse al hecho crucial del descubrimiento y por estar relacionadas con la estructura del poder de esa cultura en el momento de escribir; al mismo tiempo, sin embargo, marcan un momento fundamental de la historia de la literatura hispanoamericana, el momento inaugural de la convivencia del euro-

---

<sup>4</sup> El Coloquio fue patrocinado por la Universidad de Navarra y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (2-4 de diciembre de 2002). Los resultados de esos trabajos se encuentran reunidos en el volumen *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias. Una propuesta interdisciplinaria* (Arellano, Del Pino 2004).

<sup>5</sup> Como subraya Ignacio Arellano en el prólogo al volumen susodicho, el panorama variadísimo de las *crónicas de Indias* está lleno de huecos (Arellano, Del Pino 2004: 9-10). En el apartado titulado “Ediciones electrónicas de las crónicas de Indias y el nuevo servicio de las bibliotecas digitales” se presentan las iniciativas de informatización de crónicas de Indias por parte de diversos organismos y se subraya la utilidad de las bibliotecas digitales como medio de difusión de la producción colonial (Arellano, Del Pino 2004: 13-34).

peo y el indio<sup>6</sup>.

En ese tiempo y en ese lugar, los cronistas se atreven a superar las fronteras físicas y psíquicas de lo desconocido y, cuando ya no es suficiente proyectar en el nuevo e inmenso espacio el imaginario occidental colectivo, experimentan la riquísima realidad de la otredad, generando ese mestizaje que identifica a la cultura hispanoamericana.

### Bibliografía citada

- Altuna, Elena (2004), "Relaciones de viajes y viajeros coloniales por las Américas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXX/60, 2º semestre: 9-23.
- Arellano, Ignacio, F. Del Pino eds. (2004), *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias. Una propuesta interdisciplinaria*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- Barba, Esteve (1964), *Historiografía indiana*, Madrid, Gredos.
- Campra, Rosalba (1987), *América Latina: la identidad y la máscara: con entrevistas a Borges, Bosch, Carpentier, Cortázar, Galeano, Sábato, Scorza, Viñas y Walsch*, México, Siglo XXI (2 ed. 1998).
- Carpentier, Alejo (1966), "De lo real maravilloso americano", en *Tientos y diferencias*, La Habana, Unión: 85-99.
- Castro Leal, Antonio (1968), *La novela del México Colonial*, México, Aguilar.

---

<sup>6</sup> Véase el estudio de Teodosio Fernández para el análisis de la inclusión de las *crónicas de Indias* en la historia de la literatura de Hispanoamérica. A partir de la *Historia literaria de la América española* de Alfred Coester, Fernández documenta el proceso por el que: «simultáneamente, los relatos del descubrimiento y de la conquista habían derivado hacia el territorio de la ficción, y en último término hacia el territorio de una narrativa que a medida que avanzaba el siglo XX se mostraba más capaz de adentrarse en las dimensiones míticas que consideraban propias del nuevo mundo y constitutivas de su identidad cultural. Sacralizadas en su condición de relatos o mitos del origen, enriquecidas con el estatus literario de la novela, las crónicas de Indias habían ingresado con pleno derecho en la historia de la literatura de Hispanoamérica» (Fernández 2009: 61-62).

- Díaz del Castillo, Bernal (2005), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España (manuscrito Guatemala)*, Barbón Rodríguez José Antonio, ed., México-Madrid, El Colegio de México- Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Estrada, Oswaldo (2009), *La imaginación novelesca: Bernal Díaz del Castillo entre géneros y épocas*, Madrid, Iberoamericana.
- Fernández, Teodosio (2009), "Historia y Literatura: las crónicas de Indias en la historiografía literaria hispanoamericana", en Serés, Guillermo, M. Serna, eds., *Los límites del océano: estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*, Barcelona, Bellaterra: 47-63.
- Fuentes, Carlos (1990), *La novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz.
- González Boixo, José Carlos (1999), "Hacia una definición de la crónicas de Indias", *Anales de literatura Hispanoamericana*, 28: 127-237.
- González, Alicia Llarena (1994), "Un asombro verbal para el Descubrimiento: los cronistas de Indias (Colón, Cortés, Bernal, Las Casas)", en Ortega, Julio, J. Amor y Vázquez, F.R. Olea, eds., *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo: actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México, Colegio de México-Brown University: 117-126.
- Grillo, Rosa Maria (2010), *Escribir la Historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Aliante, Universidad de Alicante.
- López de Mariscal, Blanca (2004), "Relatos y Relaciones de viaje a la Nueva España: Un acercamiento a la definición del género", en Civil, Pierre, F. Crémoux, eds. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Newark, Juan de la Cuesta (Hispanic Monographs), vol. 4: 361-372.
- Mataix, Remedio (2009), "Redescubriendo América: el modelo cronístico en la narrativa del mundonovismo", en Serés, Guillermo, M. Serna, eds., *Los límites del océano: estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*, Barcelona, Bellaterra: 105-133.
- Mignolo, Walter (1992), "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista", en Íñigo Madrigal, Luis, ed., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra: 57-102.
- Pastor, Beatriz (1983), *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casas de América.

- Pratt, Mary Louise (1997), *Ojos imperiales*, Buenos Aires, Unqui.
- Pupo-Walker, Enrique (1982), *La vocación literaria del pensamiento histórico en América: desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Madrid, Gredos.
- Rozat Dupeyron, Guy (2010), "Fronteras semióticas. Escritura y alteridad en las crónicas novohispanas", *La Gazeta Virtual, Revista de Historia y Ciencias Sociales. Alteridades*, Año 3 n. 110, julio.
- Serrano, Samuel (2006), "Las crónicas de Indias, precursoras del realismo mágico", *Cuadernos hispanoamericanos*, 672: 7-16.
- Zamora, Margarita (1987), "Historicity and Literariness: Problems in the Literary Criticism of Spanish American Colonial Texts", *Modern Language Notes*, 102: 334-346.



Da *Mexicayotl* a *Novelas ejemplares de Cíbola*.  
La trasformazione di un'opera attraverso  
i confini temporali e culturali

Ilaria Loro  
(Università degli Studi di Padova)

## 1. Introduzione

La presente comunicazione verte sul confronto tra *Mexicayotl* (Sender 1940), una raccolta di novelle di Ramón José Sender, e la riscrittura da parte dello stesso, a distanza di vent'anni, di alcune di queste, apparse in una raccolta successiva, *Novelas ejemplares de Cíbola* (Sender 1961).

La prima collezione, pubblicata nel 1940 in Messico, consta di nove racconti di argomento messicano, come suggerisce lo stesso titolo in lingua *nahuatl* (nell'ordine, *Tototl o el Valle*, *El Puma*, *Xocoyotl o el Desierto*, *El Águila*, *Nanyotl o la Montaña*, *Los Peces*, *Ecatl o el Lago*, *El Zopilote*, *Navatl o el Volcán*), di cui sei (*El cetro*, *La montaña*, *El lago*, *El desierto*, *El cariamarillo*, *El buitro*), seppur modificati nella seconda redazione tanto nel titolo quanto nell'intreccio, verranno da Sender ripresi ed alternati ad altri sei in *Novelas ejemplares de Cíbola*, opera del 1961 redatta e pubblicata negli Stati Uniti.

Lo scopo dello studio consiste nella localizzazione del "territorio di confine" che si frappone tra le diverse fasi esistenziali che sperimenta il Sender uomo e autore e, parallelamente, nell'"esplorazione" della frontiera che diversifica i frutti della sua produzione nei due periodi, frontiera costituita dai fenomeni di distanziamento contenutistico e formale che soggiacciono alle due raccolte.

## 2. Due (con)testi a confronto

Allo scopo di identificare le cause e le direttrici che delineano l'evoluzione senderiana, o, meglio, che concorrono all'istituzione della barriera che diversifica i due periodi di nostro interesse, è utile e significativo considerare anzitutto l'influenza che circostanze e luogo di residenza hanno su Sender prima e in prossimità della stesura delle raccolte.

1. Nel momento in cui appronta la redazione di *Mexicayotl*, lo scrittore è reduce da una serie di avvenimenti traumatici che lo segnano profondamente. Allo scoppio della guerra civile nella sua Spagna, decide di unirsi alla colonna repubblicana che da Madrid marciava verso la Sierra de Guadarrama; a distanza di qualche mese la moglie, Amparo, viene fucilata; Sender si vede poi rifiutare dai comunisti i servizi che intendeva offrire loro per la *desconfianza* da essi nutrita nei suoi confronti. Nel marzo del 1938, esiliato, si imbarca per dirigersi in Messico, dove risiederà fino al 1942. Il contrasto fra la tragica e sofferta realtà occidentale e l'idillica serenità messicana a cui approda non potrebbe stridere di più ai suoi occhi, al suo cuore. Tra l'altro, è accertato che, durante i primi anni dell'esilio, si vede obbligato ad abbandonare il giornalismo a causa di motivi oggettivi, decidendo, quindi, di incanalare le proprie energie nella la creazione letteraria (Caudet 1995: 12). In questo modo, ha la possibilità di esprimere gli esiti che il fascino di quella cultura suscita in lui, senza mai considerare di second'ordine la tematica della guerra civile, intesa principalmente come lotta ideologica e riconducibile a processi e meccanismi atavici tipici dell'animale-uomo, oltrepassando i confini storici e le contingenze sperimentate da lui in prima persona.

Dei nove racconti che costituiscono *Mexicayotl*, cinque (tutti ripresi in *Novelas ejemplares de Cibola*) vedono come protagonisti personaggi leggendari inseriti in suggestive ambientazioni pre-colombiane, i quali, dopo aver affrontato dilemmi morali e situazioni belliche, diverranno divinità degli stessi luoghi citati nel titolo della novella, concretandosi in essi al termine di ogni narrazione. Si completa così il disegno allegorico di ogni racconto, esito notevole della teoria ganglionare senderiana, percepibile nei testi grazie ai numerosi esempi di rapporto empatico che permette ai personaggi, scevri del fardello della razionalità e delle limitazioni del consorzio umano moderno, di fondersi con la natura che li circonda. L'uomo, tramite i gangli, organi che nella teoria senderiana sono preposti alle funzioni del subconscio, supera la frontiera che lo differenzia dagli altri elementi presenti in natura e percepisce come la vita organica ed inorganica viva in lui, nel suo stesso corpo, senza soluzione di continuità (Sender 1998: 50). Alcuni esempi, in cui è interessante notare nella riscrittura dei testi l'omissione o la razionalizzazione degli elementi che evidenziano un'uniformità, e talvolta addirittura un'identificazione, una coincidenza, tra il personaggio e l'ambiente circostante.



Da *Xocoyotl o el Desierto* (76): «Y yo soy Cihuatlampa Ehecatl, yo soy el mismo viento, el que llega del lugar donde habitan las mujeres»] (...) *El desierto* (250).

Da *Tototl o el Valle* (18): «Y Teicu volvía a tener sed, pero no se atrevía a beber porque en el fondo del agua seguía viendo una serpiente. El sol se reflejaba en el agua y hacía sobre su piel color de tierra cocida mirajes plateados, azules, grises, que le entraban en su cabeza»] (...) *El cetro* (91).

Da *Nanyotl o la Montaña* (130): «Axayacatl golpeaba el suelo con el pie izquierdo para llamar la atención sobre una mancha parda que tenía encima del tobillo [...] era la cabeza de un lagarto que llevaba dentro de la pierna y que trataba de asomar a la piel»; «Daba Axayacatl en el suelo con el pie izquierdo para llamar la atención sobre una mancha parda que tenía ‘encima del huesito’. Decían que era la cabeza de un lagarto vivo que llevaba dentro de la pierna» da *La montaña* (296).

Tali narrazioni paiono finalizzate ad un sarcastico attacco all'essere umano, ritratto in tutta la sua fragilità, in tutta la sua violenza, e sono intervallate, quasi in una struttura contrappuntistica, da quattro racconti che vedono come soggetti principali gli animali, analizzati con tale minuziosità da far supporre un approfondito studio previo di zoopsicologia. Essi rappresentano, al contrario dell'uomo, peculiarità positive, quali la riflessione, lo spirito di osservazione, la dignità, come ben esemplificato da Vásquez (1997: 185).

2. Lo iato esistente tra le raccolte si esplicita già nella struttura in cui Sender organizza *Novelas ejemplares*, simile a quella di *Mexicayotl*, nonostante la successione delle novelle suggerisca un contrasto diverso. Come accennato, sei testi brevi, apparsi precedentemente in *Mexicayotl*, di tema genuinamente indio e mitico, si alternano a sei più lunghi (*La madurez del professor St. John*, *El padre Zozobra*, *La terraza*, *Aventura en Bethania*, *Delgadina*, *Los invitados del desierto*), i cui protagonisti, se nella prima collezione erano animali, sono qui uomini bianchi, inseriti in una realtà contemporanea, che nella maggior parte dei casi (quattro) hanno contatti con altre dimensioni culturali e psicologiche, rappresentate in generale dall'elemento indio o ispanoamericano, in una relazione di contrasto e incontro tra realtà diverse e lontane. Si tratta, insomma, di una frontiera nella frontiera. Nella macro-struttura, una differenziazione tra l'universo atavico e selvaggio di *Mexicayotl* e

quello dell'animale-uomo proiettato verso la contemporaneità della silloge successiva; nella specificità della seconda raccolta, la convivenza di due realtà umane in contrapposizione: leggendarietà atemporale e modernità. Per Sender, infatti, la terra di Cibola, città di confine tra le due Americhe, rappresenta un luogo di unione e di opposizione tra diverse culture, razze, nazionalità: bianchi e indios, Messico e Stati Uniti, Europa e America. Pertanto, la sua raccolta, riflettendo tale spirito, può essere considerata come una collezione di *relatos fronterizos*, per citare un concetto caro a Sender che, tra l'altro, dà il titolo a un'altra sua opera (Sender 1970). La motivazione di questo cambio di prospettiva risiede nelle vicende esistenziali dello scrittore, in quanto nel 1942 si trasferisce negli Stati Uniti, dove diventa docente universitario ad Albuquerque, nel Nuovo Messico. La presa di coscienza dell'esilio, dato di fatto ormai da lui accettato, e la forte presenza dell'elemento ispanico nella zona sud-occidentale degli USA stimolano Sender verso il progetto dell'integrazione tra istanze messicane autoctone e occidentali, da cui nasce, per l'appunto, *Novelas ejemplares de Cibola*.

### 3. Confronto<sup>1</sup>

Ciò a cui Sender aspira e nei suoi primi testi esprime è, anzitutto, la realizzazione di un distanziamento dalla realtà occidentale, fonte di sofferenza e delusione, che gli consenta al contempo di calarsi in un mondo diverso, esotico, in cui i confini tra mito e attualità risultino sfumati.

In questo senso, un suo ricorso peculiare nel processo corretto è l'istituzione sistematica di chiari segnali, "paletti" atti a definire e delineare le coordinate spazio-temporali in cui le vicende si

---

<sup>1</sup> Lo strumento da me adottato per sviluppare un confronto tra le due raccolte che fosse il più possibile esaustivo e rigoroso consiste nell'applicazione della metodologia della critica delle varianti. La ricerca e la giustapposizione in una lista ordinata delle generiche "differenze", fossero esse espunzioni, aggiunte o modifiche, riscontrate nei testi di ogni novella a fronte della sua riscrittura, mi hanno permesso di mettere a punto un sistema organico di varianti, il cui orientamento precipuo risulta evidente ad ogni livello: contenutistico, stilistico, linguistico. Di notevole importanza è stato in questo senso il contributo dell'introduzione a *El lugar de un hombre* di Donatella Pini (Sender 1998: 159-183), che mi ha indirizzato riguardo gli strumenti e il corretto metodo d'indagine da adottare.

svolgono, mirando a creare un confine tra l'inconsistenza spaziale e temporale dei primi racconti rispetto alla storicità delle seconde novelle, radicate nel loro specifico contesto. Sono alcuni tra i rari casi in cui è nella riscrittura che si incontrano ampliamenti e aggiunte. Ad esempio, laddove, nel caso di *Nanyotl o la Montaña*, attorno agli eventi si respira un'atmosfera evanescente, indeterminata, priva di riferimenti precisi, adatta ad una narrazione leggendaria, in *La montaña* Sender pare voler porre costantemente in evidenza il luogo e il momento esatti in cui l'azione si svolge, portando a focalizzare l'attenzione su fatti circostanziati a scapito della componente evocativa. Nell'esempio che fornisco il narratore afferma che il marito della protagonista è deceduto precisamente due anni prima: (*Nanyotl o la Montaña*, 131) [...] «Había muerto dos años antes su marido» (*La montaña*, 296); in seguito, quando presso la fonte perde i sensi, il testo specifica che il suo sonno si protrae per due giorni: (*Nanyotl o la Montaña*, 133-134) «Nanyotl sentíase caer en un letargo suave. Oyó cerca la voz del campesino y se durmió». «Estuvo dos días y dos noches durmiendo como ella solía dormir» (*La montaña*, 298).

1. Nondimeno, la vera barriera che disgiunge gli elementi costitutivi di ogni coppia di testi attiene al sostrato magico, soprannaturale che permea i racconti, fortemente ridotto nelle riscritture; esso si ricollega al particolare *realismo* che caratterizza l'opera senderiana, definito da Carrasquer *realismo mágico*. Assumendo come sostrato un 'qui e ora' universale, Sender indaga l'animismo pre-logico, la pre-razionalità primitiva, al fine di intendere la causa e il senso dei processi umani (Carrasquer 1994: 38). Propongo il seguente esempio tratto da *Nanyotl o la Montaña* (135):

Las centellas azotaban las nubes. Nanyotl las veía pasar cerca y sentía que el buen presagio podría cumplirse aquella noche. Siguió cortando flores y al alzarse sintió entre sus senos, dentro de los vestidos, un roce suave como el de una pluma. Se frotó el pecho y no volvió a pensar en aquello. Se sentó en una roca. Un relámpago volvió a llenarlo todo de temblores azules. Nanyotl pensó: – Este es el rayo que anuncia su presencia–. Después, hubo un relámpago verde: – Sus ojos se abren y se cierran bajo el quetzalli –. Un relámpago rojo pareció incendiar los árboles. Nanyotl estremeció. – El está aquí, conmigo. Esta es la hora roja y negra –. Se reclinó en la roca y se dejó caer hacia atrás. Las nubes tenían temblores malva, azul, rojo. La tierra era negra.

Di contro, nella riscrittura si legge: «Luego el aire se fue poniendo oscuro y perdió el conocimiento» (*La montaña*, 299). Si può notare la portata evocativa del primo testo a fronte del secondo, che può essere definito quasi “cronachistico”: sopprime descrizioni e carica emotiva e fantastica, riassumendo la sola informazione rilevante.

La materia trattata, pura, originale, esotica, di argomento messicano e precedente la conquista spagnola, si presenta a Sender come l'oggetto di studio ideale. Egli condivide la stessa tensione verso il primitivo, la cultura spontanea, l'antropologia elementare che altri illustri artisti quali Gauguin, D.H. Lawrence, Rimbaud sperimentano e subiscono, come sostenuto da Mainer, profondo conoscitore di Sender (Mainer 1988: 400-401). Il suo è una sorta di adeguamento alle strutture della mitologia, della simbologia e della teogonia locali, che egli assume come reali, vere, anzi, imprescindibili per la credibilità e l'esistenza della leggenda stessa. L'esempio che riporto è tratto da *Tototl o el Valle* e consiste nell'insieme dei riferimenti alla stella di Tototl che punteggiano l'intera narrazione (*Tototl o el Valle*, 15):

Durmió y al despertar vió en lo alto su estrella. Como dormía siempre a la intemperie había escogido una y con ella hablaba cuando le pesaba su soledad. La estrella decía: – Los caminos de la fuga van conmigo –. Hacía años que le decía aquello en Tlaxcala, pero Tototl no lo comprendía. Ahora se encontraba con que la estrella se iba a dormir durante el día al valle de México. – Debía haberla seguido antes–. La estrella volvía a decirle: – Estás en el valle. Quédate, no sigas. Quédate y hazme descender a tu frente –. Tototl la escuchaba en silencio. No comprendía aquello. Quizá lo comprendiera más tarde, como le pasó con los caminos de la fuga. La estrella volvía a hablarle: – Deja que se cumpla en ti la ley del valle –.

Si tratta di un elemento affettivamente essenziale per il giovane, in quanto si concretizza in lei l'amico di cui sovente il *tobeyo* sente la mancanza, gli parla, e si incarna in lui al termine della narrazione. Non vi è alcuna traccia della stella nel secondo testo, che si conferma ben più verosimile e razionale del primo, escludendo improbabili personificazioni e antropomorfizzazioni, ma addensa nelle figure del pazzo e della strega le potenze magiche che in tal modo sopravvivono.

2. A tale riguardo, un'appendice alla precedente categoria è costituita dall'insieme delle soppressioni di canti che in genere *quetzales*, pappagalli e giaguari parlanti, voci fuori campo, intonano in *Mexicayotl*, mentre nelle seconde redazioni, nei casi in cui permangono, cioè solo nel momento in cui narrano la vicenda o esprimono concetti chiave, provengono dalla bocca di umani, streghe e stregoni o matti del paese e del mercato, modifica che sistematicamente si ripete nel corso di tutte le novelle.

Tramite il ricorso alle suggestive figure degli animali parlanti si esprime l'intento dell'autore di oltrepassare la frontiera della misura per inoltrarsi nei sentieri della magia e della superstizione, oltre i limiti che demarcano le tradizioni ancestrali, a metà strada tra l'antropologico e il religioso, mutuando la tesi sostenuta da Martín Martín (2001: 513). È scopo di Sender abbattere non solo la barriera tra l'uomo attuale e il suo simile primordiale, ma anche quella che differenzia la razza umana e la specie animale, al fine di fonderli in un tutt'uno intriso di istinti e di pulsioni vitali e, al contempo, di umanizzare la fauna, che diventa così senziente, pensante, parlante.

Ad esempio, nel passaggio da *Tototl o el Valle* alla sua riscrittura, *El cetro*, l'elemento animale, percepito come appartenente all'universo panteista, viene sostituito da una *bruja*, una strega, una donna messaggero del male, spostando così il baricentro della narrazione sul piano antropologico (39): «Los quetzales, como eran pájaros sagrados, cantaban cosas más graves»; «Una bruja recitaba en la azotea» (100).

Possiamo anche in prossimità di questo passaggio intravedere la tendenza che pare seguire Sender nella riscrittura delle novelle: aggira la barriera che delimita il confine tra il reale e la magia, riducendo drasticamente i riferimenti alla sfera esoterica e fantastica per favorire una lettura più verosimile e credibile dei fatti, testimoniata e trasmessa da un umano, ma non da una persona qualunque. Infatti la strega è depositaria di un sapere che trascende il normale scibile umano, è spesso dotata di preveggenza o comunque di una sensibilità che oltrepassa le comuni percezioni e sensibilità, ancora, è esponente e tramite di entità e divinità malefiche; così come il matto, considerato in alcune società tradizionali colui che è "toccato da Dio", il tramite tra il divino e l'immanente. Ma in tale processo l'autore varca un'altra soglia, quella del pregiudizio sociale, del perbenismo nella considerazione dei malati mentali, nel corso della storia spesso emarginati e annichiliti. In linea con le più

avanzate tendenze ottocentesche e novecentesche, Sender fornisce un chiaro esempio di superamento di tali limiti sociali, facendo sì che si sgretoli la barriera che limitava il pazzo in una dimensione altra sia fisica che morale, considerandolo un soggetto da rinchiudere, demonizzare, isolare, temere<sup>2</sup>.

In ogni caso, che si tratti di figure magiche, quali stregoni e fattucchiere, o di matti, i personaggi sono riconducibili alla religiosità e alle credenze occidentali attuali, più plausibili agli occhi di un rappresentante (autore o lettore che sia) della cultura occidentale perché appartenenti al suo background culturale.

3. Nel suo processo correttivo Sender abbatte un ulteriore ostacolo riferito alla lontananza tra la materia trattata e il pubblico lettore: ai primi testi, che si caratterizzano, come detto, per l'atemporalità e il distanziamento dall'attualità, contrappone le relative riscritture contraddistinte dall'inserimento di segnali che determinano un legame, un collegamento, un ponte con la contingenza attuale, una sorta di avvicinamento. In svariati casi, vengono introdotti cenni e riferimenti al momento presente che paiono aiutare il lettore ad avere accesso a concetti altrimenti incomprensibili perché estranei al suo mondo e percepiti come lontani, avulsi dal suo contesto.

Si prenda ad esempio la conclusione delle novelle *Ecatl o el Lago* e la successiva *El lago*. La prima redazione mette in luce la valenza mitologica del racconto, mantenendosi in linea con l'intera narrazione, pervasa da un'atmosfera leggendaria: «Ecatl no había podido alcanzar el destino total del hombre, pero fué incorporado a la mitología y el lago tuvo desde entonces un dios más» (208). Al contrario, l'approccio del secondo testo è diverso in quanto la narrazione viene inserita all'interno di una cornice attuale e quotidiana (156):

Desde entonces, la gente lo invoca por la noche cuando oye al otro lado de las ventanas un ruido como si alguien estuviera golpeando con un hacha sobre un madero. La oración comienza siempre de la

---

<sup>2</sup> A tal proposito è evidente l'influenza degli studi riguardanti i malati mentali che iniziano a godere di considerazione in particolare nel corso dell'800 e del '900 e ai quali viene lentamente riconosciuta una certa dignità, suscitando grande interesse tra intellettuali e artisti delle diverse discipline, da Gericault nella pittura a Pirandello nella letteratura allo storico e filosofo Michel Foucault.

misma manera: – Ecatl, Ecatl, que despiertas por la noche, Ecatl el cojudito, el caminadorcito... –

Ecco che, nella seconda versione, l'universo messicano narrato non sembra più essere autoesplicativo, ma necessita del ricorso ad un elemento presente, plausibile che gli garantisca credibilità (la gente che a tutt'oggi invoca e venera lo spirito della divinità), perché sia possibile da parte del pubblico lettore, se non un'identificazione, almeno un avvicinamento all'elemento ancestrale al fine di decodificarlo.

4. Meno consistenti quanto a numero ma altrettanto significative sono le espunzioni che tendono ad eliminare descrizioni o riferimenti ritenuti sconvenienti o molto intimi in accordo con l'attuale concezione occidentale. In questo senso una barriera viene istituita: quella che determina il confine tra il lecito e l'illecito, tra il consono e il riprovevole, prescindendo dalla libertà e genuinità insite nella mentalità di una società tradizionale (*Mexicayotl*) per accostarsi ad una *forma mentis* e ad una sensibilità più tipiche della realtà occidentale moderna (*Novelas ejemplares de Cíbola*). Un esempio ne è la considerazione della sessualità in *Tototl o el Valle* (15): «Las mujeres pasaban y viéndolo desnudo lo miraban»] «Las mujeres lo miraban y viéndolo desnudo, sonreían furtivamente y decían todas la misma palabra: – ¡Lástima...! –» (*El cetro*, 89). Nel primo caso essa è vissuta liberamente, senza pudori, in quanto i propri caratteri sessuali venivano ritenuti sintomo ed evidente dimostrazione della virilità maschile o di notevole femminilità, come avviene nella maggior parte delle società tradizionali. Tale caratteristica può intendersi come una declinazione del principio elaborato da Eoff del 'vigorous primitivismo', peculiare di buona parte della produzione senderiana, che si fonda sull'esaltazione della prestantza e del vigore rispetto alla fragilità e, in ultima analisi, sulla forza, fisica e psichica, contro la debolezza (Eoff 1965: 237). Nel suo tentativo di immersione totale nella realtà che sta descrivendo, Sender nel primo testo afferma esplicitamente che il significato dell'appellativo Tototl è 'organo maschile' (15) mentre nella riscrittura soprassiede: (*Tototl o el Valle*, 15) «Tototl [...] Este es en mexicano el nombre del miembro viril» [...]» (*El cetro*, 90).

5. Si riscontrano, poi, esempi di ampliamento riconducibili al processo di analisi dei personaggi nei loro aspetti più peculiari,

sintomo di come il fulcro dell'interesse si sposti dall'ambito della leggendarietà (*Mexicayotl*) a quello dell'antropologia (*Novelas ejemplares*), di come l'approccio ai personaggi dei primi testi sia più diretto e denotativo, mentre il confine tra animale-uomo primitivo ed essere sciente e raziocinante si delinea nella riscrittura dei testi. Nel caso di *Navalat o el Volcán*, al testo iniziale viene annesso un breve estratto superfluo ai fini della narrazione, ma significativo in termini di scandaglio psicologico del personaggio. Il sacerdote dà ordine di catturare Navalatl e di estinguere le fiamme che ardono nelle sue viscere; l'unico riferimento introspettivo allo stato emotivo del capo sono gli aggettivi *asombrado* e *temeroso* (*Navalat o el Volcán*, 246): «El sacerdote estaba asombrado y temeroso». Nella seconda versione viene adottato il punto di vista del sacerdote, l'attenzione si concentra sul susseguirsi dei suoi pensieri e sulle sue azioni (359):

El cura salió de la choza y se puso a mirar a Navalatl pensando que antes de sacar el fuego nuevo del imperio había que apagar también ritualmente el que asomaba a los ojos, a la lengua, al corazón secreto de aquel hombre. El dios Xiuteculli se ofendería si fuera sacado el fuego nuevo dejando una sola brasa del viejo. El cura preguntaba a Navalatl cómo era su fuego. –Mi fuego no tiene nombre. Si digo el fuego no he dicho nada. Si digo el volcán no he dicho nada–. El cura callaba y su nariz se torcía con una sonrisa contenida.

#### 4. Conclusioni

In conclusione si può affermare che l'elaborazione di *Mexicayotl* avviene per totale immersione dell'autore nella realtà circostante. Sender, uomo dotato di ammirevoli facoltà intuitive, si trova in Messico «come un pesce nell'acqua», secondo l'efficace definizione di Andújar (Andújar 1983: 211), e conseguentemente scrive non come un europeo, ma come un americano (Lord 1941: 18), travalicando la frontiera che separa nettamente la sua realtà nativa (spagnola) dalla componente messicana, terra di adozione e di ispirazione. Facendo propria la voce del popolo e la cultura autoctona, si identifica, sfruttando la sua capacità *sintónica*<sup>3</sup>, in quel

---

<sup>3</sup> Si pensi a *Imán* (*Novela*) del 1930, in relazione con il mondo arabo e a *Madrid – Moscú. Notas de viaje* (1933-1934) del 1934, in riferimento al suo breve soggiorno in Russia.



mondo che lo accoglie, si nutre di esso per poi produrre per esso (Carrasquer 1994: 68). Il lettore, quindi, si trova ad affrontare una serie di testi riguardanti la materia messicana e dedicati ad un pubblico messicano.

Per cercare di spiegare l'evoluzione che lo porta alla redazione di *Novelas ejemplares de Cibola*, invece, bisogna andare alla ricerca dei propositi politici e della connotazione sociale che sottende il processo correttorio. Come risulta chiaro dalla corrispondenza tra Sender e Joaquín Maurín, l'obiettivo perseguito dallo scrittore è concorrere alla creazione di una mentalità progressista tramite l'elaborazione di testi dedicati ad un nuovo destinatario, cioè un lettore dalla coscienza ispanoamericana (Caudet 1995: 13). Tali scritti sono atti a superare il confine che scinde realtà storica e istanza mitica, e vengono a rappresentare il veicolo ideale per commentare allegoricamente, da una distanza mitigatrice del dolore (Vásquez 1997: 189), le esperienze vissute da Sender in prima persona, vicende che egli può e vuole condividere con un pubblico occidentale, l'unico in grado di leggere oltre la leggenda, acquisendo il senso più profondo e attualizzato del racconto.

Le componenti del superamento di tale soglia si delineano grazie alla comparazione tra le due raccolte. In questo modo si individuano i tanti tratti comuni, insiti da sempre nella natura umana e in quella animale, appartenenti ad una prospettiva verticale (violenza, capro espiatorio, imponderabilità del destino, impulsi atavici); tali costanti peculiari dell'animale-uomo vengono però adeguate ad una prospettiva orizzontale al fine di distinguere (come fa lo studioso) o amalgamare (secondo il punto di vista dell'autore) il livello leggendario e allegorico e la dimensione quotidiana attuale, giungendo, così, ad una sintesi tra naturalità prepanteista e modernità.

### Bibliografia citata

Andújar, Manuel (1983), "Ramón J. Sender y el nuevo mundo", in Mainer, José Carlos, ed., *Ramón J. Sender. In memoriam*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja: 189-240.

- Carrasquer, Francisco (1994), "Mexicayotl e Novelas ejemplares de Cíbola", in *La integral de ambos mundos: Sender*, Zaragoza, Universidad: 31-41 e 67-74.
- Caudet, Francisco (1995), *Correspondencia Ramón J. Sender/Joaquín Maurín (1952-1973)*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Eoff, Shermann H. (1965), "El desafío de lo absurdo: Jean Paul Sartre, Ramón Sender", in *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral: 235-256.
- Espadas, Elizabeth (2002), *A lo largo de una escritura: Ramón J. Sender: guía bibliográfica*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Galve, Ángel Alcalá (2004), *Testigo, víctima, profeta: los tras-mundos literarios de Ramón J. Sender*, Madrid, Pliegos.
- Ilie, Paul (1981), *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos.
- Lord, David (1941), "Mexicayotl", *Books abroad*, 16: 15-38.
- Mainer, José-Carlos ed., (1983), *Ramón J. Sender in memoriam: antología crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Aragón y Rioja, Ayuntamiento de Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico".
- Mainer, José-Carlos (1988), "Ramón J. Sender: un misterio plural inextinguible", in Fatás, Guillermo, ed., *Aragón en el mundo*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada: 399-406.
- Martín Martín, Francisco (2001), "Un espejo expresionista en *El lago* de las *Novelas ejemplares de Cíbola*", in Dueñas Lorente, José Domingo, ed., *Sender y su tiempo. Crónica de un siglo. Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 27-31 marzo 2001)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses: 502-514.
- Peñuelas, Marcelino (1971), *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos.
- Pini, Donatella (1994), *Ramón José Sender tra la guerra e l'esilio*, Alessandria, Ed. dell'Orso.
- Sender, Ramón José (1930), *Imán (Novela)*, Madrid, Cenit.
- Sender, Ramón José (1934), *Madrid-Moscú. Notas de viaje (1933-1934)*, Madrid, Editorial Pueyo.
- Sender, Ramón José (1940), *Mexicayotl*, México, Quetzal.
- Sender, Ramón José (1961), *Novelas ejemplares de Cíbola*, New York, Las Américas Publishing Company.

- Sender, Ramón José (1970), *Relatos fronterizos*, México, Mexicanos Unidos.
- Sender, Ramón José (1998), *El lugar de un hombre*, ed. Donatella Pini, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses – Ed. Destino.
- Vásquez, Mary (1997), “América como texto y contexto de la cuentística del exilio senderiano de Ramón J. Sender”, in Ara Torralba, Juan Carlos, F. Gil Encabo, eds., *El lugar de Sender: Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 abril 1995)*, Huesca-Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses – Institución Fernando el Católico: 181-195.



## *Cartucho* di Nellie Campobello: un testo sincopato

Giovanna Minardi  
(Università degli Studi di Palermo)

### 1. Brevi premesse teoriche

Se si guarda ai movimenti della ricerca letteraria del Novecento, non si possono non prendere in seria considerazione gli impulsi di erosione, destabilizzazione, trasmutazione dei generi, che configurano il multiforme fenomeno dell'ibridismo letterario. Già nel 1930 André Jolles parlava di "forme semplici", le quali sono forme mentali, modi di approccio basilari e fondanti rispetto all'esperienza, gesti semantici. Tra l'altro, è stato proprio un convinto semiotico, Tzvetan Todorov, nel suo *I generi del discorso* (1993), a confutare l'idea dell'esistenza di un "discorso letterario" coerente, proponendosi di abbandonare la "poetica" (e quindi di rinunciare all'autonomia del letterario) a favore di un'analisi dei generi inseriti nel più vasto e coerente ambito delle teorie del discorso.

In altri termini, oggi, allorché si parla di generi letterari, è il più delle volte inevitabile constatare, se non proprio una dicotomia, quantomeno una distanza fra la teoria e la concreta esperienza letteraria. Ma, come osserva Paolo Bagni (Bagni 2002: 3), tale dislivello tra prassi e teoria non segna più una mancata appartenenza al genere, non è più di ordine classificatorio, bensì il gioco dei generi in seno a un'opera ne diventa un tratto costitutivo. La funzione della teoria è, allora, quella di mostrare l'esposizione dell'opera al gioco plurale dei generi. Quando ci si situa ai confini dei generi, non si traccia una linea di demarcazione che instauri spazi separati e conclusi, bensì si genera un movimento, un migrare: è il destino di strutturale non-finitezza della letteratura contemporanea, che ben individua Maurice Blanchot (1988), secondo il quale infinitezza e frammentarietà sono gli unici, paradossali requisiti dello scrivere.

La frammentarietà è, pertanto, una parola-chiave. Enrique Lynch, nel suo studio sullo stile di Nietzsche, segnala che la scrittura frammentaria ha in ambito filosofico un'ascendenza così tanto remota che potrebbe costituire di per sé un genere epigrammatico. Nonostante una certa imprecisione nel definire questa modalità, alcuni tra gli intellettuali più prestigiosi della cultura europea «se

volvieron influyentes por haber escrito de modo fragmentario y de esta manera haber sintonizado sin proponérselo con uno de los tantos característicos de nuestra época, que adora la diseminación y las arquitecturas abiertas» (Lynch 1993: 74). Lynch distingue quattro modalità di prosa frammentaria. In primo luogo, i testi discorsivi brevi – sentenze, glosse, appunti, commenti, ecc. – che costituiscono parcelle di senso che la lettura riconosce e ritaglia come spazi del sapere e alle quali si applica l'interpretazione. Il prototipo sarebbe costituito dalle raccolte di aforismi che risalgono a Ippocrate (I sec. a.C.), la cui opera s'intitola appunto *Aforismi*. In secondo luogo, segnala “testi” quali le note di lavoro di uno scrittore, i riferimenti allusivi dei logografi e dei dossografi nella cultura ellenistica e le citazioni, gli emblemi, i motti che tanto piacevano al barocco, le lettere e le missive. In terzo luogo, figura la scrittura frammentaria che l'erudizione indica come vestigia, porzione, parte smembrata, ecc. Questa può essere naturale o concepita deliberatamente, come è il caso degli scritti di Schlegel e di Novalis. Infine, sarebbe anche frammentaria la scrittura saggistica, genere caratteristico dei tempi moderni.

Dallo studio di Lynch mi sembra si evinca la spinosa questione teorica della natura sovragerica e antigerica del frammento. Come osserva Stefano Genetti (2002), ludica o malinconica decostruzione dei concetti di unità, totalità e interezza, il frammentario si pone come pratica radicalmente alternativa all'idea di genere, come progetto prima che come oggetto riconducibile a questo o quel genere. In questo senso, le forme brevi si discostano dal frammentarismo dilagante. Il frammento finisce tuttavia per costituirsi in una sorta di genere, ribattezzato a piacere e investito via via di funzioni e significati diversi. L'esigenza creativa frammentaria dà luogo a creazioni frammentate che trovano spazio nel panorama letterario moderno e contemporaneo, contraddistinto, come si è detto, da una crescente permissività dei parametri estetici nonché dalla crisi di ogni coercitiva divisione in generi. Dal progetto frammentario risulta l'oggetto frammento, testo agenerico e genere *sui generis*. Come l'essere incompleto del frammento presuppone la nozione di completezza, così la sua agenericità presuppone l'esistenza del genere, non fosse che per negarne la validità e denunciarne lo statuto di feticcio idealistico. È questa la contraddizione insita nell'inevitabile confronto tra la frammentarietà intesa come atteggiamento gnoseologico, euristico e la frammentazione intesa come attività, se non come tecnica. Il frammento è la figura

testuale che opera la defigurazione dell'opera, è l'aspirazione alla totalità che annulla, è l'intenzione assoluta che costringe la realizzazione alla marginalità, alla dislocazione e all'intermittenza.

Il discontinuo traduce il superamento di una visione strettamente tassonomica delle categorie epistemologiche, denotando un certo distacco rispetto alle norme testuali, morali e filosofiche dell'egemonia culturale. Scrittura trasgressiva che sottolinea la transizione da una tipologia discorsiva, caratteristica della civiltà eroica, che poggia sull'esaltazione ammirativa suscitata dalla *grandeur* di chi parla, a un'estetica che fa leva invece sull'interazione con il lettore.

In questo contesto credo si possa inserire l'opera, difficilmente ascrivibile a un genere, *Cartucho* della scrittrice messicana Nellie Campobello. Bisogna dire che la cultura ispanoamericana inviava messaggi decostruzionisti ancora prima che apparisse l'ombra del postmoderno. L'America Latina non è stata sempre una cultura postmoderna *avant la lettre*, tuttavia prima della formulazione della teoria postmoderna, in questo continente si sono prodotte manifestazioni culturali postmoderne, senza per questo voler confondere l'oggetto culturale con il fenomeno socio-culturale-storico.<sup>1</sup> Ricordo, soltanto, le finzioni ibride di Rubén Darío, di Jorge Luis Borges, per citare solo due nomi diventati modelli di riferimento per i sistemi culturali coloniali, o di Macedonio Fernández, i cui testi spesso attestano la vacillazione delle certezze tipica dell'era postmoderna.

Ai fini della lettura del testo in questione, mi sembra opportuno fare una brevissima digressione su una modalità di scrittura che si è molto diffusa in questo continente nel corso del '900. Nell'ambito delle forme brevi, il tipo di testualità denominato *microrrelato*<sup>2</sup> designa un fenomeno complesso che assume una grande rilevanza in seno all'universo letterario ispanoamericano. Le problematiche generate a partire da questo fenomeno, di grande interesse teorico, hanno avuto un singolare sviluppo negli studi letterari degli ultimi decenni, dentro e fuori dall'America Latina, grazie ai contributi di Dolores Koch, David Lagmanovich, Juan Armando

---

<sup>1</sup> Un testo interessante che comprende undici articoli riguardanti l'ultimo dibattito sulla postmodernità e sul postcolonialismo in America Latina è quello di Alfonso de Toro (a cura di) 1997.

<sup>2</sup> Questo termine non ha una diretta e precisa traduzione in italiano; potrebbe essere miniracconto o testo brevissimo, ma preferisco lasciarlo in spagnolo, anche perché da noi la critica si è ancora occupata molto poco di questa modalità di scrittura.

Epple, Lauro Zavala, Violeta Rojo, Francisca Noguerol in Spagna, tra gli altri<sup>3</sup>. Sebbene gli orientamenti di questi studi siano diversi, alcuni rilevano una certa tendenza a identificare il *microrrelato* con il genere racconto, ossia vedono in questi testi i segni del rinnovamento dei limiti del racconto contemporaneo, altri sostengono che ci troviamo davanti a un genere nuovo indipendente e non a una sottospecie del racconto. Wilfrido Corral (1996) ha una posizione quasi “di mediazione”, secondo la quale il voler dare un senso al genere si deve alla tirannia critica di classificare, ordinare, catalogare quello che non si può chiarire con certezza e preferisce, pertanto, chiamare frammenti queste forme ribelli a ogni tipo di classificazione.

Qui ci ricollegiamo in parte a quanto asserisce Genetti. Insieme alla sua natura ibrida tra narrazione e poesia, si suole addurre come tratto caratterizzante del *microrrelato* la sua dimensione frammentaria, un'affermazione che implica due questioni essenziali in relazione a detta forma narrativa: da una parte, quella che Zavala denomina la sua struttura frammentaria, la sua condizione di testo non finito (Zavala 2004) e, dall'altra, la possibilità di ritagliare il frammento di un testo e leggerlo come *microrrelato*, andando oltre l'intenzione dell'autore. Così come il racconto, il *microrrelato* è un'entità autonoma e autosufficiente, un'unità strutturale finita, chiusa, per quanto concerne la sua dimensione puramente formale, basata sull'unità d'impressione alla quale collaborano tutti gli elementi del testo. Ma è una struttura aperta a livello d'interpretazione, ovvero la forma chiusa non significa che la sua dimensione semantica sia completa, poiché il racconto moderno mostra una chiara tendenza a far sì che sia il lettore a inferire o completare i significati che l'autore si limita a suggerire. Diverso è parlare di scrittura frammentaria o discontinua. A partire da fine '800, in contemporanea ai racconti con struttura classica, si sviluppa in America Latina un'altra variante che culmina negli esperimenti postmoderni, che sono un riflesso della visione postmoderna del mondo come qualcosa di frammentato, che non può essere rappresentato né spiegato in modo univoco. Ma questo non significa che il *microrrelato* sia una forma testuale non finita, salvo quando si

---

<sup>3</sup> Cito soltanto i seguenti studi: D. Koch, “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?”, in Noguerol 2004: 45-51; Lagmanovich 2006; J. A. Epple, “La minificción y la crítica”, in Noguerol 2004: 15-24; Zavala 2004; Rojo 1996; Noguerol 2004.



vuole generare questo effetto; non bisogna confondere la brevità con il frammentario, come asserisce David Roas (2010).

Il secondo aspetto relativo alla presunta frammentarietà del *microrrelato* ha a che vedere con la posizione, già manifesta nell'antologia editata da Borges e Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios* del 1953, di ritagliare frammenti di testi maggiori e leggerli come *microrrelatos*. Compiendo tale operazione si produce una risignificazione dei testi che diventano racconti brevissimi. Si chiede Roas (2010) perché insistere allora sulla determinazione delle convenzioni di genere che identificano e contraddistinguono il *microrrelato* se alla fine il lettore può trasformare "qualsiasi cosa" in un esempio di questo tipo di narrazione; così facendo si va verso una pericolosa deriva, verso un'arbitrarietà ermeneutica.

## 2. *Cartucho*: un testo sincopato

Stimolata anche dal recente centenario della rivoluzione messicana, mi è sembrato pertinente prendere in esame l'opera *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* di Nellie Campobello<sup>4</sup>, la cui struttura frammentaria, sincopata è portatrice di ibridazione di pensiero e di categorie letterarie.

---

<sup>4</sup> Il suo vero nome era Francisca Luna Moya. Nacque a San Miguel de las Bocas, oggi Villa Ocampo, dove era anche cresciuto Pancho Villa. Sono state menzionate diverse date della sua nascita, alcune di queste profferite dalla stessa scrittrice (1908, 1909, 1913); tuttavia, lo storico di Chihuahua, Jesús Vargas Valdés, ha trovato nel registro della chiesa parrocchiale di San Miguel l'atto di trascrizione della sua nascita: il 7 novembre 1900, figlia naturale di Rafaela Luna, il nome del padre, Felipe Jesús Moya, nipote di Rafaela, non appare. Nel 1910, per motivi economici, la famiglia si trasferì a Parral, nello stato di Chihuahua, nella casa situata in via "Segunda de El Rayo", che appare citata più volte in *Cartucho*. In quegli anni la madre ebbe una relazione sentimentale con un nordamericano di nome Campbell, dalla quale, nel 1919, nacque Soledad, che poi si farà chiamare Gloria. Tra il 1918 e il '19 Francisca visse a Chihuahua, dove lavorò alla biglietteria di un teatro e dove, nel '19, nacque il suo unico figlio, José Raúl, che morirà due anni dopo. Dopo la morte della madre, nel 1923, le due sorelle si trasferirono a Città del Messico e lì, grazie all'aiuto del signor Campbell e di altre famiglie del nord, iniziarono una nuova vita. Francisca cambiò il proprio cognome con quello di Campobello, probabilmente per lo stretto legame che l'univa alla sorella, e il nome in Nellie, in ricordo di una cagnolina che aveva avuto, secondo quanto asserisce la stessa, anche se Vargas Valdés lancia un'altra ipotesi: nel 1919 era arrivato a Chihuahua lo

*Cartucho*, del 1931<sup>5</sup>, si ascrive all'interno del cosiddetto ciclo del romanzo della rivoluzione messicana o, per meglio dire, ciò è

---

spettacolo della famiglia Bell e Francisca era stata notevolmente impressionata dal numero di danza di Nellie Bell. Nel '23 le due sorelle s'iscrissero alla scuola di danza classica della nordamericana Lettie Carroll. Dal 1937 al 1984 Nellie sarà direttrice della "Escuela Nacional de Danza" e dal '35 al '44 rappresenterà in tutto il Messico il suo famoso balletto '30-'30. Nel 1942 si fondò il "Ballet de la Ciudad de México" (la cui direttrice sarà Nellie), che durerà fino al '51 e che, senza voler abbandonare la tematica nazionalista, si orienterà verso una riconciliazione con la danza classica. A partire dagli anni '50, Nellie si allontanò sempre più dalla danza ufficiale e dalla letteratura per dedicarsi esclusivamente alla direzione della scuola e all'insegnamento. Uno strano silenzio avvolse la sua persona a partire dagli anni '70. Un'insolita denuncia, nel giugno del 1984, dello "Instituto Nacional de Bellas Artes" portò alla scoperta della causa del suo isolamento: per anni Nellie fu tenuta "sotto sequestro" nella sua scuola-casa dalla coppia che avrebbe dovuto collaborare con lei, Cristina Belmont Aguilar, una sua ex-allieva, e Claudio Fuentes, i quali la drogavano per impossessarsi dei suoi numerosi beni e per imitarne la firma. Si procedette legalmente alla sua ricerca, grazie anche alla società civile, rappresentata da César Delgado e da Guadalupe Pereyra, che formarono il comitato "¿Dónde está Nellie?", il quale presentò una denuncia penale davanti alla Commissione dei diritti umani del Distretto Federale. Nel 1998 si trovò la sua tomba nella cittadina di Progreso de Obregón, nello stato di Hidalgo, sulla quale apparivano le iniziali di NCM-FLM (Nellie Campobello Morton-Francisca Luna Moya), e si poté constatare che era morta il 9 giugno 1986. Nel 1999 i suoi resti furono portati a Villa Ocampo.

<sup>5</sup> *Cartucho* venne ristampato nel '40 e in questa edizione appaiono molte modifiche, sebbene non sia stata pubblicata come un'edizione riveduta e corretta. Le più numerose riguardano la punteggiatura, ma vengono cambiati anche i titoli di alcuni racconti, a volte per una maggiore precisione descrittiva ("Bustillos" diventa "El coronel Bustillos"; "Bartolo" "Bartolo de Santiago"); altre volte, per correggere un probabile errore di stampa ("Agustín Gracia" diventa "Agustín García", anche se in questo racconto appaiono cambiati anche i nomi degli altri personaggi: Elisa diventa Elías e María Luisa Irene); altre, ancora, per attenersi maggiormente al tema del racconto ("José Antonio y Othón" diventa "José Antonio tenía trece años"; "Mi hermano el Siete" "Mi hermano y su baraja"), altre, infine, oserei dire, per un errore di valutazione, come nel caso del titolo del racconto d'apertura "Cartucho" che viene sostituito con quello molto meno suggestivo di "Él". Alcune correzioni vengono fatte per ridurre il carattere aggressivo di alcune parole ("bandidos" e "asesinos" cede il posto a "traviesos" e "malos") o per eliminare termini caduti in disuso ("colorado" o "orozquista" scompare o diventa con "enemigo", "bandido" o "traidor"). È probabile che Campobello volesse evitare di ferire determinate suscettibilità, ancora attive agli inizi degli anni '40, anche se non le trema la mano nel qualificare, per esempio, i sostenitori di Carranza "carrancistas asesinos". A ogni modo, l'aspetto più intrigante di questa 'operazione correttiva' è il cambia-

quanto fa Antonio Castro Leal, che dà la seguente definizione di tale fenomeno letterario:

el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución, que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920. (Castro Leal 1960: 17)

Già nelle prime parole è insita una certa indeterminatezza di genere: «el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo». Oltre a chiedermi quale sia l'estensione di un semplice racconto lungo, mi chiedo se la natura, l'identità di un testo letterario possa essere data dalla sua lunghezza e/o dai temi che lo ispirano e se tutti i testi individuati da Castro Leal nella sua antologia, il cui titolo è *La novela de la Revolución mexicana*, possono essere definiti veri e propri romanzi, vere e proprie opere nar-

---

mento di prospettiva della voce narrante: adesso la narratrice si allontana da quella che sembrava la testimonianza di qualcosa a cui aveva partecipato o presenziato. Nei nuovi 24 testi che vengono aggiunti la voce narrante è sempre quella di una bambina, ma spesso è a partire da quanto ha ascoltato, da quanto hanno detto altre persone, la madre soprattutto, e molto poco da quanto lei stessa ha visto. Parte della freschezza, della spontaneità originarie si sono perse per farne un testo più letterario, più corretto, più distante dal candore iniziale ed è soprattutto per tale motivo che si è deciso di tradurre la prima edizione del '31, che, tra l'altro, non è stata più ristampata. Ciò, probabilmente, è anche il risultato delle congiunture storiche mutate: negli anni '40 la rivoluzione, e la leggenda nera di Villa, appartengono quasi a un passato che va superato e pertanto vengono cancellate le poche tracce storiche che consentivano al lettore di riconoscere il tempo del quale si parlava per dare più enfasi alla descrizione della violenza rivoluzionaria e degli spazi geografici. L'unità del macrotesto è data, nel 1940, dai cronotopi geografici-antropomorfici (la morte come tema centrale), ovvero a partire da un livello simbolico in cui la devastazione causata dalla guerra occupa il posto principale. In un momento storico in cui si tende alla creazione del mito villista, l'autrice preferisce dare priorità (o deve farlo) al tempo mitico. In generale, tutti gli studiosi concordano nel sostenere che le modifiche di stile si possono attribuire con quasi assoluta certezza a Martín Luis Guzmán, mentre quelle riguardanti la voce narrante a un desiderio personale (rendere omaggio alla figura materna, verso la quale si sentiva, in parte, in colpa, non essendole stata vicina in momenti cruciali della sua vita) o a una necessità, della scrittrice.

native o se non sono, invece, testi che, situandosi al confine tra generi e/o discorsi diversi, fanno affiorare un «enigma del genere», per dirla con Derrida<sup>6</sup>.

Sicuramente una peculiarità di molti romanzi della rivoluzione messicana è quella del frammentarismo: quasi tutti i testi presentano una successione di quadri portatori di elementi della trama che trasformano la composizione dell'opera in un montaggio peculiare, facilmente identificabile con la struttura cinematografica. Nellie Campobello afferma: «seguramente influida por el cine, me puse a escribir» (Campobello 2007: 372). Vi sono anche altri aspetti intrinseci di questi testi nei quali la tecnica del cinema è presente<sup>7</sup>. Lo scrittore muove l'azione tra il quadro d'insieme e un aspetto specifico in uno spazio aperto, per ottenere ciò utilizza veri piani-sequenza che riproducono movimento e plasticità. In questo modo, si creano piccoli salti, cambiamenti di spazio e di azione, messi insieme mediante la su citata tecnica del montaggio. Certamente, la dinamica del processo rivoluzionario poteva essere captata in tutti i suoi aspetti unicamente attraverso l'uso di questa tecnica, completata da un tempo veloce della narrazione, ma ciò segna il nascere di un nuovo genere, inizialmente non riconosciuto dalla critica, la cui attenzione si focalizza più sul contenuto che sulla forma riferendosi, pertanto, spesso a *bocetos* e non a opere altre che mettono in crisi le convenzioni letterarie consacrate dalla tradizione borghese.

I vari frammenti che compongono *Cartucho* possono essere letti come racconti molto brevi che conformano un "romanzo sinco-pato", secondo una definizione di Lauro Zavala presa dalla musica jazz (Zavala 2006) che ha significato una rivoluzione per la musica del Novecento (non a caso, forse, portata dagli afroamericani) e che ha offerto armi concettuali molto valide all'estetica contemporanea, in quanto musica che si sottrae a ogni facile catalogazione, a ogni barriera di genere. Ogni frammento offre al lettore la possibilità di essere letto in modo autonomo nella sua individualità, ma al contempo come formante parte di un'unità (alcuni protagonisti ap-

<sup>6</sup> Per "enigma del genere" Derrida intende la capacità del genere di includere, all'interno della norma della "purezza" che lo governa, la legge dell'impurità (Derrida 1992). Inoltre, molti scrittori scrissero sia romanzi che racconti utilizzando per entrambi i generi la stessa tecnica che risente molto dell'uso di effetti cinematografici.

<sup>7</sup> È anche vero il contrario, ovvero la rivoluzione messicana alimentò un ricco filone cinematografico, messicano e non solo, e Pancho Villa, per esempio, spesso faceva riprendere le sue imprese rivoluzionarie dalla cinepresa.

paiono più di una volta, la voce narrante è quasi sempre la stessa), disegnando così un grande *mural*, o un montaggio cinematografico in cui ogni parte è una rappresentazione a sé del tema generale che, a sua volta, penetra tutte le immagini. Per questa eccessiva frammentarietà non è facile collocare *Cartucho* all'interno del genere racconto o romanzo, anche se secondo l'opinione di Luis Leal, che condivido, Nellie Campobello è una raffinata *cuentista* (Leal 1960)<sup>8</sup>.

Bisogna dire che con Leal il racconto della rivoluzione, poco studiato, acquista piena autorevolezza; è nel racconto dove si sperimentano nuove forme letterarie, come asserisce nel prologo della sua antologia:

Hay numerosos estudios dedicados a la novela de la Revolución mexicana. En cambio, del cuento pocos se han ocupado. Y podría afirmarse que es en el cuento donde encontramos manifestaciones de una narrativa que es revolucionaria no solamente en el contenido – como lo es la novela- sino también en sus formas. (Leal 1976: V)

Considerare un testo frammentario, o meglio considerare che un testo può essere letto come qualcosa di indipendente dall'unità che lo contiene (come frattale di un universo autonomo), segna, come ho già detto, il cammino della scrittura contemporanea, così come delle scienze contemporanee, basti pensare alla geometria frattale di Benoit Mandelbrot<sup>9</sup>: ogni piccola parte ha la stessa forma del

<sup>8</sup> Leal è uno dei pochi che si è dedicato allo studio del racconto della rivoluzione, affermando che quest'ultimo si è sviluppato, come il romanzo, tra gli anni 1928 e 1940 e che presenta le stesse caratteristiche, con un'unica debolezza nella creazione dei personaggi, che in genere sono dei tipi.

<sup>9</sup> Mandelbrot creò il termine frattale nel 1975, traendolo dal latino *fractus* (interrotto o irregolare), per elaborare una nuova "geometria della natura". Secondo il matematico polacco, quest'ultima è caotica e mal si identifica nell'ordine perfetto delle forme abituali di Euclide. Il mondo naturale non contiene alcuna linea retta, il nostro universo è frantumato e aleatorio, così simile all'universo delle nostre esperienze. I frattali sono figure geometriche di forma irregolare, frantumata o estremamente interrotta e che rimane tale qualunque sia la scala a cui la si esamina. La geometria frattale intende trovare ordine nelle forme e nei processi caotici, l'ordine e il disordine si attraggono, si ha così una immagine più completa della natura, in cui si ritrovano irregolarità, disordine e imprevedibilità. In altre parole, essa è costituita da infiniti elementi, ciascuno dei quali è unico e completo. Nel 1983 il concetto di frattale acquisì vastissima notorietà presso i matematici e gli scienziati, con la pubblicazione della sua opera *The Fractal Geometry of Nature*.

tutto, o meglio, le parti piccole e grandi hanno la stessa struttura ma con scale differenti. Indubbiamente, i trentatre miniracconti di *Cartucho* rispondono alle leggi che regolano il racconto letterario: tensione, intensità, presenza di un elemento narrativo, unità di struttura, ma al contempo *Cartucho* contiene al suo interno una forte dose di interdiscorsività, un ripetersi, un richiamarsi a vicenda di toni, di simboli, di costruzioni e, a volte, di personaggi. Possiamo parlare di un macrotesto, in seno al quale, sebbene ogni racconto abbia una sua autonomia e indipendenza, si possono rilevare certe costanti che creano come “un marchio di riconoscimento” della pratica letteraria di Nellie Campobello (e che tornerà in *Las manos de mamá*).

In vita, Nellie fu conosciuta soprattutto come ballerina, coreografa, direttrice della Scuola nazionale di danza e maestra di danza; viaggiò in lungo e in largo per il Messico per informarsi e anche per far conoscere i balli indigeni<sup>10</sup>; negli anni '30 creò balletti di tema rivoluzionario e di forte contenuto nazionalista, come *30-30*, *Barricada*, *Clarín* e *Tierra*. La danza fu essenziale per lei e grazie a questa aderì al progetto nazionalista che si veniva forgiando dagli anni '20. La danza, inoltre, significò per Nellie una possibilità d'indipendenza espressiva e permise, a lei che proveniva dalla “barbara” provincia, di relazionarsi e di accettare l'appoggio di uomini che avevano un prestigio e una formazione ai tempi preclusi alle donne<sup>11</sup>. Non studiò mai letteratura né ricevette formazione accademica alcuna, tuttavia fu amica, stimata e amata, di importanti figure della letteratura nazionale e si sentì, in parte almeno, scrittrice – «Yo soy escritora [...] yo no buscaba un lugar en el baile. Yo caí para acompañar a mi hermana» (Cázares 2006:

<sup>10</sup> Nel 1940 pubblica, insieme alla sorella Gloria, *Ritmos indígenas de México* (México, Oficina Editora popular). Nellie, avendo trascorso l'infanzia e l'adolescenza nel nord del Messico, ebbe modo di stabilire contatti diretti con i Tarahumara, i Mayo e altre comunità indigene della regione.

<sup>11</sup> Martín Luis Guzmán fu il suo gran amico, probabilmente anche amante, il suo maestro letterario e il suo editore. Altre relazioni significative furono quella con il muralista Clemente Orozco, che fece le coreografie di alcune delle sue danze e che fu amante della sorella Gloria, e quella con il pittore Gerardo Murillo, conosciuto come “Dr. Atl”, che pubblicò, nel '29, il testo poetico di Nellie *Yo! Versos por Francisca*, oltre a quella con il poeta *estridentista* List Arzubide.

19) –, sebbene la sua produzione narrativa si limiti a due libri: *Cartucho* e *Las manos de mamá* ('37)<sup>12</sup>.

Nellie Campobello è una delle pochissime scrittrici messicane che hanno scelto di scrivere sulla rivoluzione<sup>13</sup>. Il tema della rivoluzione la appassionava, soprattutto il periodo tra il 1916 e il 1920 nello stato di Chihuahua, al nord del Messico, dove passò la sua infanzia, uno dei periodi più oscuri di tutto il processo rivoluzionario. Per Campobello, i libri sulla rivoluzione «están repletos de mentiras contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa» (Carballo 1986: 417)<sup>14</sup>, e per questo decise di scrivere *Cartucho*, «para vengar una injuria» (*ibidem*) e per raccontare la sua verità. La redazione dell'opera risale attorno al 1929, quando i villisti, con Pancho Villa in testa, erano stati “messi al bando” dagli obregonisti e dai callisti al potere<sup>15</sup>. Ma lei aveva la

<sup>12</sup> Ha pubblicato due libri di poesie: *Yo! Versos por Francisca* (1929) y *Tres poemas* (1960).

<sup>13</sup> Rosa de Castaño pubblicò, nel 1939, *Transición*; nello stesso anno, uscì *Francisco Villa ante la historia* di Celia Herrera, in cui appare un grande disprezzo per i villisti; María Luisa Ocampo pubblicò, nel '47, *Bajo el fuego*, in cui racconta, con una scrittura tradizionale, la sua infanzia e la sua adolescenza all'epoca della lotta tra carranzisti e zapatisti, e Magdalena Mondragón, nel '48, *Los presidentes me dan risa*.

<sup>14</sup> Campobello fu la prima a restaurare il buon nome di Villa, in un articolo apparso il 20 luglio 1931 in *Revista de revistas* (“Francisco Villa: octavo aniversario de su muerte”). Inoltre, sulla stessa rivista, pubblicò, il 7 agosto 1932, “Perfiles de Villa”, in cui lo considera “el hombre más interesante que hubo en la Revolución” (14); il 10 dicembre 1935, in *Todo* “El Pancho Villa que no conoce el mundo. Dos cartas de amor del guerrillero”, sempre in *Todo*, il 30 giugno 1936, “La toma de Torreón por el general Villa”. Inoltre, nel 1940 pubblicò *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*. Infine, intercedette presso il presidente Lázaro Cárdenas affinché riconoscessero una pensione alla seconda moglie di Villa, Austreberta Rentería, la quale, a sua volta, le diede molti documenti di Villa che servirono a M. L. Guzmán per la redazione del suo *Memorias de Pancho Villa* (1938-39).

<sup>15</sup> Nellie venne considerata una sostenitrice di banditi, nonostante il poeta estridentista Germán List Arzubide, il suo editore, sottolineasse nel prologo la sua forza emotiva, unica davanti alla morte, determinata da un linguaggio insolito (List Arzubide, “Integrales”, prologo a Campobello 1931: s/p). Con la seconda edizione del 1940 (Messico, Ediapsa), *Cartucho* cominciò a crearsi un piccolo spazio accanto ai grandi testi della narrativa della rivoluzione. José Luis Martínez (1949) la cita, insieme ad altri nomi di scrittrici; lo stesso fa Carlos González Peña, nell'ultimo capitolo della sua storia della letteratura messicana intitolato “Nuestros días” (González Peña 1954). Morton Rand

sua verità da raccontare e la raccontò. Fece storia e fece letteratura. Diversamente dagli altri testi sulla rivoluzione, il personaggio centrale – una bambina – non ha una posizione critica, non disprezza, non inorridisce davanti ai comportamenti degli uomini della rivoluzione. Lei osserva, ama, si affeziona, e soprattutto gioca, gioca con tutti come se fossero dei burattini che il destino e le circostanze storiche le hanno messo davanti agli occhi.

Probabilmente per questo motivo, per il suo problematico inserimento all'interno di un genere ben definito e per essere stato scritto da una donna, solo negli ultimi decenni alcuni critici messicani hanno colto l'aspetto "fondativo" di *Cartucho*: Jorge Aguilar Mora, per esempio, afferma che *Pedro Páramo* di Rulfo non sarebbe stato possibile senza *Cartucho* (Campobello 2000: 15)<sup>16</sup> e Emanuel Carballo definisce la letteratura di Campobello:

literatura de la Revolución y revolucionaria. De la Revolución, porque escribe con simpatía los hechos que ocurren en un mundo que va de la dictadura a la democracia; revolucionaria, porque deshecha los esquemas técnicos de uso corriente e, intuitivamente, los reemplaza con otros más acordes a su propio temperamento. (Carballo 1986: 408-409)

La prospettiva infantile è evidente nelle frasi corte e soprattutto nel suo atteggiamento giocherellone davanti alla morte, la cui apoteosi si trova in *Las tripas del general Sobarzo*: «¡tripitas, qué bonitas! ¿Y de quién son? Dijimos con la curiosidad en el hilo de los ojos» (Campobello 1931: 94) esclamano i bambini davanti al bacile con le budella del generale Sobarzo (bisogna dire che l'intero racconto ha un tono grottesco). A volte, la dimensione infantile invade la vita quotidiana segnata dalla guerra con un'atmosfera quasi fiabesca: «Un día llegó una reina a casa de Anita; parecía pavo real» (Campobello 1931: 30) dice la narratrice del personaggio Marina da Santiago ("Bartolo"). Questo tratto fantastico si evidenzia maggiormente in *Mugre*, il racconto dell'elegante José Díaz. In esso, inoltre, si combinano due livelli narrativi che rendono visibile la coesistenza di una prospettiva intima, infantile e

---

(1949) e Manuel Pedro González (1954) le dedicano alcune pagine nelle loro rispettive opere.

<sup>16</sup> Afferma che è forse "el libro más extraordinario donde se funden – sin solución de continuidad – la singularidad autobiográfica, el anonimato popular, la relación histórica, la transparencia literaria, la crónica familiar" (Aguilar Mora 2000: 15).



di una prospettiva più impersonale e collettiva. Nei primi paragrafi predomina l'immaginazione innocente della bambina, che trasforma il protagonista nel principe che corteggia e innamora Pitaflorida, la sua bambola principessa. A metà racconto, questo gioco infantile s'interrompe per cedere il passo alla realtà brutale della guerra. Negli ultimi due paragrafi si alternano due finali, uno per ogni livello, carichi d'ironia e d'indifferenza: «No, no, él nunca fue el novio de Pitaflorida [...] José Díaz, joven hermoso, murió devorado por la mugre; los balazos que tenía se los dieron para que no odiara al sol» (Campobello 1931: 79). José viene ucciso dai rivoluzionari perché dava le spalle alla realtà, ovvero nel corso del racconto si avverte la presenza del commento sociale, la voce della narratrice adulta, che richiede il distacco dal livello infantile. Ciò conferma come la costruzione della voce infantile non debba interpretarsi come un allontanamento dal fatto storico, ma, anzi, la "infantilizzazione" del punto di vista consente all'autrice di narrare l'orrore attraverso l'esplorazione di un registro estetico, quasi plastico, prossimo alla danza, in cui è assente lo sguardo morale e in cui s'inventa una dimensione ludica dei fatti narrati.

Il *leitmotiv* della morte costituisce il filo conduttore che unisce tra di loro i vari quadri che compongono l'opera e che ci presentano in buona parte semplici soldati, seguaci di Villa o di Venustiano Carranza, che vivono o passano da Parral, il paese dove abita la narratrice. L'aspetto più interessante del testo è vedere come l'autrice, lungi da ogni storia monumentale e da ogni estetica romantica, opti per i dettagli insignificanti, si soffermi sul fatto apparentemente banale, dia dignità alla trivialità, intensifichi ogni istante, parta dall'ubicazione materiale-corporale dell'uomo nel mondo; come segnala Jorge Fornet, «no aparecen las grandes batallas, la palabra revolución casi no se menciona» (Fornet 1994: 10)<sup>17</sup>.

Ci troviamo di fronte a uno stile originale che sicuramente colpì molto i lettori d'allora. È uno stile fatto di termini colloquiali, di regionalismi, di rappresentazioni fonetiche e di una sintassi che ricorda quella dell'espressione orale. Di contro, alcune figure retoriche e alcune immagini cariche di un crudo naturalismo elevano questa semplicità a un linguaggio letterario per nulla consono alla scrittura femminile che si produceva nei primi decenni del '900. È interessante soffermarsi un attimo sulla costruzione sintattica del

<sup>17</sup> Leal (1976) considera *Cartucho* un libro di racconti.

testo, una costruzione, appunto, sincopata, interrotta, ma non per questo priva di una sua coesione interna. A volte bisogna rileggere alcuni frammenti per capirli, in quanto sono frequenti le sovrapposizioni, le reiterazioni, l'assenza di pronomi o di congiunzioni, oltre a un uso non sempre ortodosso della punteggiatura. Uno spirito iperbolico accompagna certi apprezzamenti della narratrice che, inoltre, svia l'attenzione dall'evento principale verso testimonianze secondarie degne, secondo lei, di essere riferite. I miniracconti sono costruiti secondo una successione di proposizioni per lo più brevi che, generalmente, conducono a una proposizione finale, in cui la narratrice esterna il suo punto di vista o la sua emozione, senza pervenire per questo a una conclusione, bensì a una sorta di pausa narrativa mediante la quale si calibra, per un istante, la reazione dell'interlocutore, come se ci trovassimo davanti a un testo trasmesso oralmente. I salti temporali presenti in tutti i quadri condizionano la frammentarietà narrativa, creando una maggiore intensità; d'altra parte, la sovrapposizione dei frammenti dà vita a una affresco sulla lotta rivoluzionaria a Parral.

Per la nostra autrice, così come i corpi danzano nello spazio, le parole si muovono ritmicamente nella sua scrittura. Elena Poniatowska paragona i frammenti di Nellie a delle cartucce che sparano una forte carica stilistica:

la escritura de Nellie Campobello es fulgurante. Escribe a gritos. Creo sinceramente que ninguna otra escritora mexicana tiene su fuerza, ninguna es tan abrupta, tan arisca, tan peligrosa, tan arma de fuego. Explota pero también analiza. Nellie tiene la misma capacidad que Martín Luis Guzmán de juzgar a la revolución, las frases cartuchos listos para salir de su cartuchera. (Prada Oropeza 2007: 213)

Nel testo assistiamo alla velocità e alla contrazione della parola come uno sparo, Nellie Campobello condensa al massimo l'intensità di un momento storico unico e irripetibile. Inoltre, i miniracconti che compongono l'opera sono come le varie cartucce che si trovano nella cartucciera, ognuno "spara la propria polvere", ovvero ciascuno di essi è una rappresentazione a sé del tema generale della rivoluzione, della morte, che, a sua volta, attraversa tutte le immagini.

Campobello, che dopo il 1960 smetterà, misteriosamente, di scrivere per dedicarsi esclusivamente all'insegnamento della danza, si è rivelata, intuitivamente ma molto abilmente, la fondatrice di un nuovo modo di scrivere. *Cartucho* anticipa molti tratti

che caratterizzeranno lo stile di Rulfo: la costante interazione tra il silenzio e la sobrietà ironica, tenera di frasi ellittiche, brevi, brevissime, a volte quasi al limite del possibile; la velocità della narrazione che tocca, istantaneamente, tutti i registri del linguaggio e tutte le intensità della realtà; le metafore rivelatrici di una depurata unità e fragilità del mondo; la frammentazione della storia.

*Cartucho* è un testo ibrido, in movimento, che riflette, forse, la sensibilità frantumata, contingente dell'essere umano contemporaneo (Van Delft 2004)<sup>18</sup>. Pubblicato soltanto nel '31, è un'opera destabilizzante, un'opera altra, che fissa nuove possibili relazioni tra teoria dei generi e prassi letteraria rimuovendo ogni gerarchia convenzionale, ogni monolitica autorità del tutto, mettendo in funzione meccanismi decostruttivi, trasformazioni e ibridazioni che segnano una pagina sicuramente nuova della letteratura messicana e ispano-americana in generale del '900.

### Bibliografia citata

- Aguilar Mora, Jorge (2000), "El silencio de Nellie Campobello", prologo a Campobello Nellie, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de Mézixio*, México, Era.
- Bagni, Paolo (2002), *Il campo di forze dei generi*, in Sportelli, Annamaria, *Generi letterari*, Roma.
- Blanchot, Maurice (1988), *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- Campobello, Nellie (1931), *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, México, Integrales.
- Campobello, Nellie (2007), "Prólogo a *Mis libros*", in *Obra reunida*, México, FCE.
- Carballo, Emanuel (1986), *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño.
- Castro Leal, Antonio (1960), *La novela de la Revolución mexicana*, México, Aguilar, vol. I.
- Cázares, Laura (2006), *Nellie Campobello. La revolución en clave de mujer*, México, Conaculta.

---

<sup>18</sup> Secondo il critico olandese Louis Van Delft, resta soltanto una moltitudine di frammenti che si sorreggono, però, grazie alla loro energia quasi solare.

- Corral, Wilfrido (1996), "Primer enfoque sobre formas breves que no canonizan a ciencia cierta", in *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle III-Paris III, vol. I: 25-43.
- Derrida, Jacques (1992), *Acts of Literature*, New York, Routledge.
- Epple, Juan Armando (2004), "La minificción y la crítica", in Noguero 2004: 15-24.
- Fornet, Jorge (1994), *Reescritura de la memoria*, La Habana, Letras cubanas.
- Genetti, Stefano (2002), *Saperla corta: forme brevi sentenziose e letteratura francese*, Fasano (BR), Schena Editore.
- González Peña, Carlos (1954), *Historia de la literatura mexicana*, México, Porrúa.
- González, Manuel Pedro (1954), *Trayectoria de la novela en México*, México, Botas.
- Jolles, André (1980) [1930], *Forme semplici*, Milano, Mursia.
- Koch, Dolores (2004), "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?", in Noguero 2004: 45-51.
- Lagmanovich, David (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.
- Leal, Luis (1960), "La Revolución mexicana y el cuento," in Valadés, Edmundo, L. Leal, *La Revolución y las letras*, México, INBA: 99-124.
- Leal, Luis (1976), *Cuentos de la Revolución*, México, Unam.
- Lynch, Enrique (1993), *Dioniso dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona, Destino.
- Mandelbrot, Benoit, B. (1983), *The Fractal Geometry of Nature*, New York, Henry Holt and Company.
- Martínez, José Luis (1949), *Literatura mexicana del siglo XX. 1910-1914*, México, Antigua Librería Robredo.
- Noguero Jiménez, Francisca, ed. (2004), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Prada Oropeza, Renato (2007), "Nellie Campobello: una aproximación al discurso literario en *Cartucho*", in *La narrativa de la Revolución mexicana*, Puebla, Universidad Iberoamericana.
- Rand, Morton, 1949, *Los novelistas de la revolución mexicana*, México, Cultura.
- Roas, David, (2010), "Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato", in Id., ed., *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros: 9-42.

- Rojo, Violeta (1996), *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas, Universidad Simón Bolívar.
- Todorov, Tzvetan (1993) [1978], *I generi del discorso*, Firenze, La nuova Italia.
- Toro, Alfonso de, ed. (1997), *Postmodernidad y Postcolonialidad*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- Van Delft, Louis (2004), *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, Bologna, il Mulino.
- Zavala, Lauro (2006), "Fragmentos, fractales y fronteras: género y lecturas en las series de narrativa breve", in Brescia, Pablo, E. Romana, *El ojo en el caleidoscopio*, México, Unam: 115-40.



## Juan Goytisolo saggista: questioni di frontiera

Daniela Natale  
(Università degli Studi Roma Tre)

Nel panorama letterario contemporaneo va imponendosi con sempre maggiore fortuna il *saggio multiplo*, genere letterario ibrido, di cui Juan Goytisolo, in ambito ispanico, è l'indiscusso protagonista. Ma, prima di addentrarci nel nostro discorso, chiariamo che cosa intendiamo per *saggio multiplo*. Giuseppe Grilli (2008), in un articolo dal titolo "Le culture degli umanisti e le culture dell'Età dell'Oro", lo definisce un sottogenere che si differenzia dalla semplice raccolta di materiali eterogenei, ed è altresì diverso dalla costruzione di una tesi interpretativa globalizzante e sostanzialmente ideologica. Di norma realizza questa scelta un autore che non identifichiamo con lo scrittore creativo. Sovente si tratta di uno studioso universitario che, mediante l'adozione di questo sottogenere, pur restando nell'ambito della scrittura accademica, si giova di una maggiore libertà espressiva. È, comunque, innegabile che tra i due modelli autoriali esista fluidità, in quanto non di rado anche narratori e poeti si sono cimentati con questa esperienza di ibridismo. Ma ritorniamo al nostro autore.

Come José Miguel Ullán ha evidenziato (2001), Goytisolo «es uno de los escritores más inclasificables del panorama literario», che ha sfidato le convenzioni dei generi, cancellando le barriere tra il romanzo, l'autobiografia e la critica letteraria. Scrittore itinerante, critico graffiante, nato nella Barcellona repubblicana del 1931 e autoesiliatosi nel 1956, ha tuttavia mantenuto una passione ispanica per ogni aspetto del vivere. Attualmente risiede tra Parigi e Marrakech, con una qualche preminenza di quest'ultima città. Profondo conoscitore del mondo arabo, sperimentatore di forme poetiche e stilistiche sempre nuove, privilegia gli spazi precari, le frontiere mobili, l'intertestualità, il meticcio culturale.

Una vasta produzione di saggi e di romanzi, come vedremo, ne riassume la biografia intellettuale, il canone estetico e morale, l'evoluzione ideologica. Nell'ambito della tradizione letteraria, assume su di sé l'eredità di scrittori controversi, *fronterizos*, quali Fernando de Rojas, autore della complessa ed enigmatica *Tragicomedia de Calisto y Melibea* che, sia detto per inciso, Marcel Bataillon legge come *castigo* di una condotta morale incongrua, o

Juan Ruiz, il creatore della madre di tutte le *Celestine*, l'immortale *Trotaconventos* del *Libro de Buen Amor*, summa di tutta l'erudizione trecentesca. Eppure Goytisolo non è un isolato, condivide il suo sguardo 'dissidente', con autori quali Cervantes, Larra, Blanco White, Cernuda, stranieri nella loro patria o esuli fuori da essa. La scoperta della cultura arabo-islamica e la profonda eredità da questa lasciata nel mondo iberico in lui è frutto dell'incontro con l'opera del grande filosofo e storico Américo Castro (1885-1972), che ha proposto nei suoi libri una lettura della realtà culturale ispanica, idiosincrastica, intrisa parimenti di polemica e di scienza. La storia spagnola, ovvero la formazione della sua identità (*morada* e *vividura*, i termini conati all'uopo), per Castro è il risultato di un difficile meticcio, frutto dell'intreccio delle componenti cristiana, ebraica ed islamica. Goytisolo fa sua questa teoria, opponendo, così, all'atavico rifiuto ispanico dell'arabismo, la propensione a riconoscere in sé i segni di quell'identità culturale disprezzata in patria, tanto da arrivare a dichiararsi «un moro de nacionalidad cervantina»<sup>1</sup>.

Villena (1997: 35) dice di Goytisolo che è: «el único escritor español, desde el Arcipreste de Hita, que habla árabe, se confunde ya con el paisaje de las medinas y de las plazas de Marruecos». In realtà, la vasta produzione di Juan Goytisolo, che spazia dal romanzo al racconto, dal libro di viaggio al saggio, può considerarsi, a ragione, una pietra miliare di questo processo di riscoperta dell'eterogeneità della cultura ispanica, che è andato diversamente articolandosi nei lunghi decenni del franchismo, come componente di una desiderata e ritrovata identità fuori dai miti del nazionalismo spagnolista, costruita come fiume carsico. Un riconoscimento che Goytisolo ha perseguito non solo con la scrittura, ma anche con la sua attività di giornalista impegnato, sempre a favore degli emarginati e dei derelitti, volta all'accettazione dell'altro, del diverso.

La produzione saggistica goytisoliana, edificata con il magistero intellettuale del valenzano Vicente Llorens e di Américo Castro come sfondo (e si tratta non a caso di due tra i maggiori esponenti dell'Esilio americano<sup>2</sup>), permette di comprendere non solo l'evoluzione ideologica del nostro autore, ma anche i cambiamenti nella sua narrativa, soprattutto a partire dalla cosiddetta 'trilogia del tra-

<sup>1</sup> Cfr. Eilenberger, Wolfram, Haukur, Ástvaldsson, Francisco, Herrera (1999).

<sup>2</sup> Cfr. al riguardo lo splendido saggio di Claudio Guillén (1995).



dimento', un trittico di romanzi indipendenti, per quanto profondamente collegati tra loro, costituiti da *Señas de Identidad*, (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970) e *Juan sin Tierra* (1975).

Esiste, quindi, una relazione diretta tra i saggi e narrativa di creazione. *Señas de Identidad* e *Reivindicación del conde don Julián* non si possono dissociare dalla crisi ideologica e letteraria e dallo sguardo critico sulla tradizione culturale che proiettano i saggi de *El Furgón de Cola* e quelli facenti parte della raccolta intitolata *Crónicas Sarracinas*. Questa stessa relazione è riscontrabile tra i saggi di *Disidencias* e il romanzo *Juan Sin Tierra*.

D'altronde i confini tra le opere dello scrittore sono spesso superati, grazie ai continui rimandi a personaggi e situazioni presenti in lavori precedenti. I romanzi di Goytisolo, come afferma Linda Gould Levine (1976: 75): «representan una fusión armoniosa de los textos anteriores del escritor y la nueva inspiración intertextual». Il concetto di intertestualità è presente, infatti in tutta la sua opera, sviluppatosi, com'è noto, negli anni '60 in Francia con la semiologa bulgara Julia Kristeva<sup>3</sup>, in anni in cui lo scrittore barcellonese viaggiava e risiedeva spesso nella capitale francese. Goytisolo, su questa scia, è anche, un critico letterario non estraneo alle tendenze della narratologia, dal momento che esamina gli aspetti teorici della produzione narrativa nella parte critico-letteraria della sua opera.

Come egli stesso scrive in *Crónicas Sarracinas*, una suggestiva raccolta di saggi pubblicata nel 1982:

Todo texto realmente significativo se sitúa antes bien en una encrucijada infinita – verdadera rosa de vientos – de caminos, influjos, lecturas, tendencias, reunidos o amalgamados en heterogéneo crisol. Pues la obra literaria es siempre impura y mestiza: fecundada por sus contactos y roces con el acervo universal. No hay así influjos unívo-

<sup>3</sup> Ricordiamo che le opere della Kristeva hanno avuto uno straordinario successo anche in Italia e sono state tradotte in italiano. Segnalo qui i seguenti titoli: *Semeiotiche. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli (1978); *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio (1979); *Storia d'amore*, Roma, Editori Riuniti (1985); *Sole nero. Depressione e melanconia*, Milano, Feltrinelli (1986); *In principio era l'amore. Psicoanalisi e fede*, Bologna, Il Mulino (1987); *Stranieri a sé stessi*, Milano, Feltrinelli (1990); *I samurai*, Torino, Einaudi (1991); *Poteri dell'orrore*, Venezia, Spirali/Vel (1993); *La donna decapitata*, Palermo, Sellerio (1997).

cos ni fuentes exclusivas ni génesis: sólo polígenes, bastardeo, mescolanza, promiscuidad. (Goytisolo 1998: 56)

Il tessuto dei suoi romanzi, e non solo di questi, quindi, è composto da: «la materia viva de otros textos» (Couffon 1971: 31). Lo stesso titolo della raccolta summenzionata, rimanda alla *Crónica Sarracina* del 1443, di Pedro de Corral, testo a sua volta ibrido, a metà strada tra il saggio storiografico e la *novela de caballerías*<sup>4</sup>.

La scrittura di Goytisolo si realizza pertanto mediante la ricerca di forme narrative innovatrici delle relazioni tra autore, personaggi, voce narrante e lettore, o anche nell'impiego del monologo interiore in seconda persona, di una temporalità e di un uso dello spazio elaborati in maniera complessa; o anche con l'adozione nella sua scrittura, di distinti generi narrativi, ancora una volta con effetti di contaminazione e di dialogo intertestuale. Tutto ciò subirà un'evoluzione nell'ambito della sua opera, in particolar modo nei suoi ultimi romanzi: *Las virtudes del pájaro solitario*, *La cuarentena*, *La saga de los Marx* e *Las semanas del jardín*.

Si tratta, dunque, di modalità di scrittura alla quale bisogna aggiungere le innovazioni dei segni di punteggiatura e delle maiuscole, attraverso le quali, secondo l'autore, si mette in atto, allo stesso tempo, una critica alla società. Goytisolo, mettendo in discussione il modello della *novela realista*, o per meglio dire *neo-realista*, superata la sua prima fase di impegno sociale, che è caratteristica del suo esordio letterario dei primissimi anni sessanta, si apre ad una scrittura di tipo sperimentale, in cui appaiono evidenti le influenze joyciane. È il caso di *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del Conde don Julián* (1970), *Juan sin Tierra* (1975), *Makbara* (1980) e *Paisajes después de la batalla* (1982), opere queste segnate da un forte e variegato sperimentalismo narrativo, che si riflette a tutti i livelli del discorso.

Matilde Albert Robatto (1977: 199), in *La creación literaria de Juan Goytisolo*, sostiene che egli:

intenta la destrucción de la España sagrada, la desmitificación de las tradiciones oficiales, y tiene, para lograr esto con efectividad, que acabar con la expresión codificada y crear un lenguaje total, polisémico.

<sup>4</sup> Rinvio a Grilli (2004), con particolare riferimento al primo capitolo, pp. 12-25.

La Albert Robatto, a sostegno della sua tesi, si rifà a quanto afferma José María Castellet nella *Introducción a la lectura de Reivindicación del Conde don Julián* (1975):

no hay invasión – ni salvación – eficaz si no se cumplen todos los requisitos, todo el ritual de destrucción del lenguaje. [...] Para ello hay que destruir, destruir hasta los cimientos más profundos, e intentar la creación de un lenguaje nuevo.

Ricordiamo che il processo di distruzione della tradizione spagnola, culminerà con il romanzo dal titolo polisemico *Juan sin Tierra*, che è la storia dello stesso romanzo, e della sua critica, nonché una lucida revisione di tutta l'opera di Goytisolo fino a quel momento. L'autore-personaggio, romanziere di un certo talento, si sottomette ironicamente ad una revisione delle caratteristiche del suo romanzo, nonché dei principi generali di tutta la sua produzione narrativa, attraverso la quale ha realizzato il suo lavoro iconoclasta. La conclusione presenta una ritrattazione parodica di questa traiettoria, seguita da un ritorno ai principi accademici dell'arte narrativa: «ahora [todos los heterodoxos] escriben ya de modo racional y objetivo [...] se han desembarazado de sus obsesiones y reflejan fielmente el mundo exterior» (Goytisolo 1976: 295).

Ma lo scrittore, che ormai non ha più patria, si ribella poche pagine dopo, ri-stabilendo i fondamenti della sua arte:

eliminar del corpus de la obra novelesca los últimos vestigios de teatralidad: transformarla en discurso sin peripecia alguna: dinamitar la inveterada noción del personaje de hueso y carne: substituyendo la progresión dramática del relato con un conjunto de agrupaciones textuales movidas por fuerza centrípeta única: [...] improvisando la arquitectura del objeto literario no en el tejido de relaciones de orden lógico-temporal sino en un ars combinatoria de elementos (oposiciones, alternancias, juegos simétricos) sobre el blanco rectangular de la página: [...] sordo a los cantos de sirena de un instrumental e interesado contenidismo y a los criterios mezquinos de utilidad. (Goytisolo 1976: 311)

Attraverso gli elementi sovversivi che appaiono nelle sue pagine, dunque, Goytisolo radicalizza la sua opposizione rispetto alla cultura spagnola, strettamente vincolata alla tradizione, mettendone in discussione i fondamenti, e proponendosi, come afferma in *España y los españoles* (1979: 7), di:

luchar sin piedad contra el mito, contra todo lo que envejece y se convierte en mito, contra toda información histórica y cultural que se pega a la piel del hombre, y lo entorpece, lo petrifica, lo falsifica.

Poi, invertendo la prospettiva alla quale gli spagnoli sono avvezzi, guarda verso la Spagna dall'altra sponda dello Stretto:

Estoy en Tánger, contemplando la España decrepita y hostil del franquismo, a horcajadas de dos culturas periódicamente ricas y yermas, somnolientas y activas, agarrotadas y móviles. (Goytisolo 1985: 25)

In *Crónicas Sarracinas* (1998: 69) ribadirà: «El destierro o trasplante a un área cultural juzgada apriorísticamente como el envés de la nuestra, ofrece la oportunidad de poder contemplar a ésta con distintos ojos». Stare sulla sponda opposta, implica porsi in relazione con 'lo diverso', utilizzando la terminologia impiegata da Claudio Guillén (1985), per guardare la realtà con gli occhi dell'altro, che non è più visto come sintesi e incarnazione della barbarie:

el Islam ha representado de cara al mundo cristiano occidental un papel autoconcienciador en términos de oposición y contraste: el de la alteridad, el del Otro, ese «aversario íntimo» demasiado cercano para resultar totalmente exótico y demasiado tenaz, coherente y compacto para que pueda ser domesticado, asimilado o reducido. A consecuencia de ello existen una historia, una tradición de pensamiento, una leyenda, una retórica, una agrupación de imágenes o clichés islámicos creados por y para Occidente que imponen una distancia infranqueable entre lo «nuestro» (visto, claro está, con conciencia de superioridad y autosatisfacción) y lo «de ellos» (contemplado con hostilidad o desprecio). (Goytisolo 1998: 33-34)

Ed è qui evidente l'influenza di *Orientalism*, di Edward W. Said, pubblicato nel 1978, esplicitamente dichiarata, del resto, dallo stesso Goytisolo nei suoi saggi. Le riflessioni di Said erano volte a demolire l'immagine che tradizionalmente dell'Oriente aveva creato l'Occidente, a forza di domare la storia e ripeterne i pregiudizi.

Ma Goytisolo la storia si era proposto di 'riscriverla' già nel 1970, con *Reivindicación del Conde don Julián*, novela ibrida, autoreferenziale, omaggio visionario alla cultura araba, la cui prosa, a tratti poetica, abbatte le frontiere dei generi letterari. Si rammenti l'icastica definizione: «tierra ingrata, entre todas espuria y mez-

quina, jamás volveré a ti» (Goytisolo 1976: 117). Parole queste del narratore anonimo, che nel suo monologo dialogato, desde la *otra orilla*, definisce da subito la sua relazione conflittuale con la Spagna *sagrada* e la sua posizione di dissidente e di autoesiliato. È dunque questa a cui ci siamo rivolti, alla ricerca di un ponte interpretativo adeguato alla complessità (e persino contraddittorietà) della scrittura di Goytisolo, un'opera fortemente autobiografica, romanzo e critica del romanzo, saggio, poema, mito. Non è un caso che sia ambientata a Tangeri, mitica città dello Stretto, enclava a cavallo tra l'Oceano Atlantico e il Mar Mediterraneo, ponte ideale tra Oriente ed Occidente. È da qui che riparte Goytisolo, per un nuovo tradimento, ripercorrendo la medesima traccia del signore cristiano di Ceuta, ribellatosi al re visigoto don Rodrigo, con l'impegno *sarracino* di: «hacer almoneda de todo: historia, creencias, lenguaje: infancia, paisajes, familia: rehusar la identidad, comenzar a cero» (Goytisolo 1976: 135).

Ma se il progenitore ideale si proponeva – e di fatto realizzò la *pérdida de España* – il proposito di Juan Goytisolo nel fondo è tutt'altro: restaurare la dignità della patria, con l'individuazione di una sua libertà oltre le deformazioni di una storia infame e infamante del destino degli spagnoli.

### Bibliografia citata

- Albert Robatto, Matilde (1977), *La creación literaria de Juan Goytisolo*, Barcelona, Planeta.
- Castellet, José María (1975), "Introducción a la lectura de *Reivindicación del Conde don Julián*", in *Juan Goytisolo*, Madrid, Fundamentos.
- Castro, Américo (1962), *La realidad histórica de España*, México, Porrúa.
- Couffon, Claude (1971), *Entrevista con Juan Goytisolo*: "Una reivindicación temeraria", *Marcha*, 19 marzo: 31.
- Eilenberger, Wolfram, H. Ástvaldsson, F. Herrera (1999), *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/numero11/jgoytiso.html>
- García Gabaldón, Jesús (1986), "En torno a *Makbara* y Juan Goytisolo", *Anthropos*, 60-61: 103-107.
- Gimferrer, Pere (1974), "El nuevo Juan Goytisolo". *Revista de Occidente*, 137: 15-39.

- Gimferrer, Pere (1978), *Radicalidades*, Barcelona, Antoni Bosch Editor.
- Goytisolo, Juan (1976), *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1976), *Juan sin Tierra*, Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1982), *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, (I ed. París, Ruedo Ibérico, 1967).
- Goytisolo, Juan (1979), *España y los españoles*, Barcelona, Lumen.
- Goytisolo, Juan (1985), *Reivindicación del Conde don Julián*, Madrid, Ed. Linda Gould Levine, Cátedra.
- Goytisolo, Juan (1977), *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1980), *Makbara*, Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1985), *Contracorrientes*, Barcelona, Montesinos.
- Goytisolo, Juan (1985), *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1986), *En los reinos de taifa*, Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1988), *Las virtudes del pájaro solitario*, Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1989), *Crónicas sarracinas*, Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1990), *Paisajes después de la batalla*, Ed. Andrés Sánchez Robayna, Madrid, Espasa-Calpe.
- Goytisolo, Juan (1991), *La cuarentena*, Madrid, Mondadori.
- Goytisolo, Juan (1993), *La saga de los Marx*, Madrid, Mondadori.
- Goytisolo, Juan (1995), *El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara.
- Goytisolo, Juan (1997), *Las semanas del jardín – Un círculo de lectores*, Madrid, Alfaguara.
- Goytisolo, Juan (1998), *Crónicas Sarracinas*, Madrid, Alfaguara.
- Grilli, Giuseppe (2004), *Literaturas caballerescas y re-escrituras cervantinas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- Grilli, Giuseppe (2008), "Le culture degli umanisti e le culture dell'Età dell'Oro", *Quaderno del Dipartimento di Letterature Compare*, 4: 295-305.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso — Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Guillén, Claudio (1985), *El sol de los desterrados*, Barcelona, Sirio.
- Kristeva, Julia (1969), *Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.

- Kristeva, Julia (1978), *Semeiotiche. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli.
- Kristeva, Julia (1979), *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio.
- Kristeva, Julia (1985), *Storia d'amore*, Roma, Editori Riuniti.
- Kristeva, Julia (1986), *Sole nero. Depressione e melanconia*, Milano, Feltrinelli.
- Kristeva, Julia (1987), *In principio era l'amore. Psicoanalisi e fede*, Bologna, Il Mulino.
- Kristeva, Julia (1990), *Stranieri a sé stessi*, Milano Feltrinelli.
- Kristeva, Julia (1991), *I Samurai*, Torino, Einaudi.
- Kristeva, Julia (1993), *Poteri dell'orrore*, Venezia, Spirali/Vel.
- Kristeva, Julia (1997), *La donna decapitata*, Palermo, Sellerio.
- Levine, Linda Gould (1976), *Juan Goytisolo, la destrucción creadora*, México, Joaquín Mortiz.
- Said, Edward (1978), *Orientalism*, New York, Pantheon Books.
- Tietz, Manfred (1985), "La búsqueda de la identidad española en la obra de Juan Goytisolo y Gonzalo Torrente Ballester", *Iberoamericana*, 2/3: 5-18.
- Truxa, Silvia (1980), "El 'mito árabe' en las últimas novelas de Juan Goytisolo", *Iberoromania*, 11: 96-112.
- Ullán, José Miguel (2001), "Juan Goytisolo achaca la ausencia del debate cultural a la autocensura y al dios mercado", *El País*, 13 de febrero.
- Villena, Miguel Ángel (1997), "Juan Goytisolo dice...", *El País*, 26 de julio: 35.





Per soglie e per frontiere. La rappresentazione dello spazio urbano  
in *Nada*, di Carmen Laforet

Raffaella Nencini  
(Università degli Studi Roma Tre)

In una notte di ottobre del 1939 una ragazza, a bordo di una carrozza-taxi, percorre la strada che dalla stazione di Francia, a Barcellona, la conduce a casa della nonna, in calle de Aribau, nel quartiere dell'Eixample. La ragazza è Andrea, ha diciotto anni e viaggia sola, con una valigia piena di vecchi libri e di nuovi sogni. È a Barcellona per studiare Lettere all'università, e *Nada* è la storia, narrata in prima persona, del suo anno in città.

In questo intervento, seguendo Andrea per Barcellona, disegnerò una mappa sistematica dei principali punti in cui il personaggio si troverà in presenza di una frontiera o di una soglia. Con il termine "frontiera" intendo, facendo riferimento all'analisi di Lotman (Lotman e Upenskij 1987), quel momento in cui l'IN del personaggio viene a contatto con l'ES di una realtà altra; con "soglia", secondo le indicazioni di Paola Cabibbo (1993), mi riferisco a uno spazio *fra*, interstiziale, di passaggio, in cui si dispiegano opzioni diverse.

Andrea dunque, personaggio che per età e condizione si muove alla scoperta di Barcellona da una posizione virtualmente innocente, accoglie lo spazio urbano, lo attraversa e lo assimila compiendo entro questa cornice un percorso che fa di *Nada* un caso particolare di romanzo di formazione (Jordan 1992). La protagonista è un personaggio mobile secondo la definizione di Lotman, un personaggio cioè che si muove tra spazi diversi, interni ed esterni, e individua se stessa in rapporto a questi spazi, facendo della non-appartenenza la propria marca caratteristica. In questo senso, come mostrerò, Andrea si configura come un personaggio della soglia, e numerose sono in *Nada* le figurazioni di questo elemento, come anche quelle riferite alle frontiere, in cui spesso si conferma la sua identità di personaggio liminale.

La prima frontiera con cui la ragazza si misura è quella che separa la strada, la calle de Aribau, dall'androne del palazzo in cui vivono i parenti. I balconi e le finestre chiuse definiscono questa frontiera come spazio dei segreti (Zúñiga 2004), segreti del passato recente e del presente: l'accesso di Andrea sarà complesso, doloroso, e richiederà un lungo tempo, quasi tutto il tempo del suo sog-

giorno barcellonese. Sul pianerottolo, davanti alla porta, Andrea si colloca sulla prima soglia. Qui, come sempre sulle soglie, il personaggio è colto da incertezza e timore, da sentimenti contrastanti. La porta si apre infine, dischiudendo il nucleo spaziale interno più importante e significativo del romanzo. Carmen Laforet caratterizza questo primo sguardo sulla casa con elementi fortemente goticizzanti (Laforet 2001; Bruner 1993). Il contrasto tra l'aria marina e le luci della città all'esterno, e quell'«aire estancado y podrido» (Laforet, 2001:15) che Andrea percepisce entrando nell'appartamento, non potrebbe essere più forte.

In effetti la costruzione per opposti tra la casa di calle Aribau e quasi tutti gli altri spazi (aperti o chiusi che siano) del romanzo, è chiara fin da questo primo momento: perché *Nada* mostra un disegno complessivamente dualistico degli spazi, disegno da cui è esclusa una vera dialettica, e nel quale è invece molto forte la separazione e l'esistenza di frontiere attive. Entrando in casa Andrea entra in uno spazio dove si concentrano silenzio, impossibilità di perdono, spiarsi vicendevole, dolore per antiche e nuove ferite, naufragio di speranze e illusioni, autoinganno, controllo coercitivo degli spazi comuni: elementi tutti che rimandano, senza nominarla, alla realtà della Spagna appena uscita dalla guerra civile. Casa e via sono quindi i due nuclei centrali da cui parte il percorso di conoscenza di sé della protagonista, e Barcellona è il grande laboratorio nel quale il personaggio si cimenta per scoprire e realizzare la sua vera identità. Credo che in questo senso, soprattutto, sia possibile considerare *Nada* un romanzo di formazione, dove con "formazione" intendiamo la messa a fuoco dell'identità adulta della protagonista.

Possiamo descrivere la struttura di *Nada* come una serie di cerchi concentrici che dal nucleo più interno (Andrea stessa) via via integrando spazi più lontani a partire dalla casa di calle de Aribau. Andrea si sposta con andamento ondivago tra i diversi cerchi: lei è il centro, quindi c'è la casa, poi la calle de Aribau, la plaza de la Universidad, e a partire da questo quarto livello si dispiegano i livelli successivi. Di norma Andrea non torna mai in uno dei cerchi successivi al quarto livello; quindi, a parte la casa di Ena e lo studio del pittore Guixols, che le diventano ben presto famigliari, ciascun livello costituisce, spazialmente e diegeticamente, un'esperienza a sé, seppur integrata nel disegno complessivo di Barcellona. È dunque a partire dalla casa e dalla strada che Andrea muove alla scoperta del mondo, spostandosi di soglia in soglia, di frontiera

frontiera in frontiera. Alcune di queste frontiere presentano custodi. I custodi delle frontiere hanno di norma la funzione di ostacolo. Mediatori tra conservare e sperimentare, tra nascondere e svelare, i custodi si attribuiscono la capacità e l'autorità per accompagnare Andrea e portarla a scegliere sempre il primo termine dell'opposizione semantica: conservare anziché sperimentare, nascondere anziché svelare. I custodi sono figure che si muovono nell'ambiguità di una zona di transizione, conoscono entrambi gli spazi e censurano quello che ritengono inappropriato per Andrea.

Il custode della frontiera tra la casa e la città è la zia Angustias. È il custode più tenace, fiero e pericoloso, perché omologo al nucleo spaziale domestico. Angustias mette subito in guardia Andrea sui pericoli che l'aspettano appena fuori dal portone: «la ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona» (Laforet 2001: 23). Per Angustias il confine che Andrea non deve superare, la porta dell'inferno urbano, corrisponde all'asse Ramblas-porto. A questo controllo sullo spazio Andrea reagisce con insofferenza, spinta da quell'impulso vitale che le fa rifuggire l'ambiente «estancado y podrido» della casa di calle de Aribau. Tuttavia solo raramente la protagonista di *Nada* troverà nello spazio urbano una vera alternativa. Soltanto talvolta fuori città, o ai suoi margini, sentirà momentaneamente placarsi l'ansia di essere letteralmente fuori posto, la sensazione di non sperimentare appartenenza che sempre l'accompagna nel suo anno a Barcellona.

Anche lo spazio dell'università mostra i limiti delle possibilità di appartenenza a disposizione di Andrea. È questo l'elemento che giustifica la presenza della ragazza in città e mette in moto l'intera macchina diegetica. Eppure il suo trattamento è appena accennato, e marginale il suo rilievo concreto. È uno spazio essenzialmente sociale, nel quale Andrea incontra i suoi pari. Anche in questo caso l'antitesi casa/università è indubbia: quest'ultima apre alla ragazza possibilità di movimento e di scoperta nel tessuto urbano, le consente l'incontro con mondi altri. Tuttavia, proprio la vicinanza topografica tra i due mondi (calle de Aribau inizia nella plaza de la Universidad), ci riporta all'ambiguità degli esiti dell'incontro tra la casa di Aribau e l'ambiente universitario: perché Andrea non riesce mai a liberarsi dal mondo chiuso e asfittico della casa della nonna. Quindi l'università, oltre ad essere uno spazio antitetico a quello domestico, mostra anche alcune caratteristiche di spazio liminale: spazio-tempo di passaggio all'età adulta, spazio in cui le

differenze sociali si sospendono ma non si risolvono, spazio di incontro tra pari e di mancati incontri, come quello con Pons.

La prima parte del romanzo termina con un avvenimento-chiave per quanto riguarda il tema dello spazio: la zia Angustias entra in convento. Allontanandosi dallo spazio narrativo la principale custode della frontiera tra casa e città, Andrea si troverà a vedere improvvisamente ampliati i confini del suo mondo. Da questo momento lo spazio urbano è accolto nella narrazione non più soltanto come antitetico sfondo percettivo, ma come scenario concreto, ed Andrea, in apparenza, è libera di muoversi senza costrizioni. La seconda parte vede infatti Andrea ferma su una soglia, o crocevia topografico-spirituale: è notte, e appena uscita dalla bella casa della sua amica Ena in via Laietana, si ferma su questa soglia tra il mondo luminoso della via, e lo spazio oscuro e misterioso che circonda la cattedrale. Le basta attraversare la strada per passare la frontiera e perdersi (La Cecla 2007: 15) nella foresta del *barrio gótico*. E come in ogni frontiera fiabesca che si rispetti, Andrea fa degli incontri. Il primo è il Vecchio Mendicante, al quale la ragazza dà un'elemosina di due pesetas: come con il sereno all'arrivo in calle de Aribau, qui il custode della frontiera è un soggetto neutro e impersonale, che intasca il pagamento rituale previsto per l'accesso protetto al mondo che si apre al di là della frontiera. Giunta davanti alla Cattedrale, Andrea stabilisce una profonda relazione estetico-sensuale-spirituale con l'antico edificio; ma ecco entrare in scena Gerardo, un giovane conosciuto poco prima in casa di Ena. Gerardo è molte cose insieme: è, funzionalmente, il Lupo che nel bosco raggira la ragazza con fare falsamente amichevole; è uno dei demoni preannunciati da zia Angustias, nonostante l'aspetto da buon borghese; è un nuovo custode della frontiera. Gerardo, come Angustias, impersona la norma e pretende di regolare l'accesso di Andrea nello spazio dell'ES. Ora il fatto che questo custode si presenti come figura protettiva e demone insieme ci mostra quanto grande è l'ambiguità dello spazio urbano in cui Andrea si muove ignara e curiosa. Insieme, Gerardo e Andrea risalgono fino alla plaza de la Universidad, dove la ragazza è ferma nel congedarlo: dopo aver superato e interiorizzato una nuova frontiera, dopo essersi misurata con un nuovo custode, Andrea scopre che «entrar en la calle de Aribau era como entrar ya en [su] casa» (Laforet 2001: 88). Nel momento in cui lo spazio urbano si è ampliato, anche quello familiare cresce in proporzione, assimilando spazi confinanti.

Tempo dopo, di nuovo con Gerardo, questa volta in alto sul Montjuich, Andrea supera una nuova frontiera, contemporaneamente spaziale ed esperienziale. La prima le si svela grazie all'altezza, che le permette di spingere lo sguardo sulla «ciudad imponente» (Laforet 2001: 107) che si estende al di sotto di loro e le fa cogliere, nell'immagine degli scheletri ossidati delle navi da guerra nel porto, anche quella dimensione della storia recente normalmente quasi assente nella rappresentazione dello spazio di Barcellona. La frontiera esperienziale con cui Andrea si misura sul Montjuich è invece data dal suo primo bacio. Esperienza negativa per Andrea: oltre ad approfittare della sua ingenuità, Gerardo le si presenta, una volta di più, con quell'atteggiamento paternalistico e repressivo che lo rende la versione maschile della zia Angustias. Gli amici Jaime, Ena e Pons, in quanto pari, non si propongono mai invece come custodi quando accompagnano Andrea attraverso nuove frontiere: la natura che si risveglia nel cronotopo "costa mediterranea, domeniche di marzo" e il Tibidabo nel caso di Ena; la pineta lungo la strada per Vallvidrera con Jaime; il quartiere del Borne e la chiesa di Santa Maria del Mar con Pons. In una occasione, invece, si rovescia nettamente la relazione di Andrea con le figure che le aprono nuovi spazi. È ciò che accade inseguendo di notte lo zio Juan attraverso il *barrio chino*. Le circostanze che determinano l'inseguimento sono drammatiche e la consegna ricevuta dalla nonna, emotivamente molto forte: Andrea dovrà seguire lo zio per impedirgli di sfogare sulla moglie Gloria, che si trova dalla sorella in quel quartiere, tutta la sua rabbia, gelosia e frustrazione di uomo, marito e padre. All'inizio l'inseguimento avviene attraverso una topografia ben chiara: nonostante Juan si muova in modo casuale e irrazionale, la toponomastica scandisce con precisione il ritmo della corsa, ne disegna la trama rimandando ad uno spazio oggettivizzato. È questo, per Andrea, un vero e proprio rito di iniziazione: in questo spazio marginale ed emarginato dovrà cavarsela da sola e, se possibile, realizzare il mandato ricevuto dalla nonna. Il *barrio chino* corrisponde perfettamente alle linee che descrivono lo spazio iniziatico (Cabibbo 1993): spazio in contrapposizione a quello di provenienza dell'eroe, distante, remoto, separato, chiuso. In particolare, è a partire dall'ingresso nella calle del Conde del Asalto che Andrea entra nel cuore del labirinto urbano: da questo punto, infatti, la topografia cessa di essere vigente, i riferimenti spaziali spariscono o si fanno confusi, incerti. Questa frontiera non ha neppure un custode, Andrea è del tutto sola.

L'inseguimento di Juan termina sulla soglia del negozio della sorella di Gloria. Qui l'uomo, che nel frattempo ha riconosciuto la nipote, la lascia in strada e scompare all'interno. Su questa soglia Andrea sta seduta esattamente nello spazio tra: tra se stessa e gli altri, tra il passato e il futuro, tra le intenzioni e le loro realizzazioni. Qui lei si colloca assecondando la sua natura contemplativa e tendenzialmente passiva, un'altra delle «eroine funambole della borderline» (Cabibbo 1993: 21), parafrasando Paola Cabibbo.

Questa discesa agli inferi la rende consapevole che la realtà delle cose (la città, le relazioni familiari) è più complessa e impenetrabile di quanto sembri, e i due spazi, la casa e il *barrio chino* le sono ancora inaccessibili. Spinta da uno stato d'animo sospeso e malinconico, e dalla suggestione di un sogno notturno, Andrea si reca, il giorno di San Giovanni, nel quartiere della Bonanova in cerca di Ena, che non vede da qualche tempo a causa della relazione di questa con Román, uno degli zii di Andrea. La Bonanova si presenta in apparenza come uno spazio accessibile: è un quartiere residenziale che si raggiunge in tram, è una bella mattina d'estate, di là dai muri si intravedono giardini fioriti. Tuttavia, giunta davanti alla cancellata del giardino della casa che cerca, Andrea si ferma. Dapprima osserva e si mette in ascolto, perché qui la frontiera assume una natura ambigua: rivela e nasconde, invita ad attraversarla e blocca il passaggio. Qui Andrea percepisce dolorosamente tutto il suo essere diversa ed estranea a quel mondo, e non sa compiere il semplice gesto di suonare il campanello. Questa frontiera genera paralisi e senso di colpa per l'indebita fantasia di accesso che ha suscitato.

Paura, colpa e auto-esclusione: il giardino che si apre al di là del cancello le è negato, e la sua reazione è la fuga. Ancora pochi giorni dopo, in calle Muntaner, alla festa in casa del compagno di università Pons, Andrea proverà ad attraversare una frontiera invalicabile, e ne sarà di nuovo respinta. Già il tracciato topografico non lascia presagire un esito favorevole alla trasferta di Andrea. Calle Muntaner e calle de Aribau originano vicine nei pressi della plaza de la Universidad (luogo di incontro anche di Andrea e Pons), ma corrono parallele -fatalmente parallele, quindi destinate a non incontrarsi. Pons, poi, in particolare, vive nella parte finale della calle Muntaner, quella più elegante, mentre la casa di Andrea sta nel tratto più centrale e popolare della calle de Aribau. Anche in questo caso la ragazza si trova di fronte, nello spazio di arrivo, un giardino: un giardino in cui «las flores olían a cera y cemento»

(Laforet 2001: 158), giardino-vetrina per una casa dove tutto gira intorno «al sólido pedestal del dinero» (Laforet 2001: *ibid.*).

Il custode di questa frontiera è la madre di Pons, a cui basta una semplice occhiata alle vecchie scarpe di Andrea per decretarne l'esclusione da quello spazio. Il suo passaggio della frontiera è solo fisico: Andrea entra nel salone della festa, ma non balla e non parla quasi con nessuno. Invisibile, osserva, cominciando a mettere a fuoco il suo ruolo di testimone. Il suo ritorno a casa, lungo la calle Muntaner nel caldo torrido del pomeriggio, sottolinea il rilievo metaforico dello spazio, utilizzato dalla voce narrante come modello descrittivo di se stessa, ed anche in questa scena le immagini legate alla semantica del camminare (De Certeau 2010) rimandano, come in tutto il romanzo, al doppio asse di scoperta e fuga lungo il quale si muove la protagonista. Andrea, stanca e triste, si ferma su una panchina della Diagonal, che unisce, fin dal toponimo, la calle Muntaner che l'ha respinta e la calle de Aribau a cui è diretta, come a un destino ineludibile. Qui, su questa nuova soglia topografico-spirituale, Andrea mette a fuoco per la prima volta il suo destino di testimone, capisce di essere nata «para mirar la vida» (Laforet 2001: 163). Sulla soglia della Diagonal comincia a prendere forma l'Andrea futura scrittrice, quella che un giorno ci restituirà, con *Nada*, il quadro vivo di un'epoca terribile. Credo che è soprattutto in questo senso che *Nada* possa considerarsi un romanzo di formazione, e l'epifania sulla Diagonal è un momento fondamentale di questo processo.

L'ultima frontiera, la frontiera estrema dello spazio urbano, è quella del mare: in *Nada* è una presenza/assenza, evanescente, metonimica, cui rimandano l'aria e la luce. Anche l'impulso che spinge Andrea fuori di casa fino al porto, poco prima dello scioglimento, mostra la distanza anche spirituale tra il personaggio e il mare: davanti al porto prima, e seduta in un bar alla Barceloneta poi, Andrea si trova in presenza di una frontiera che può varcare solo nella fantasia, rispecchiandosi negli occhi di un marinaio straniero, guardandosi da fuori e da lontano. Ma subito il mare scompare, sostituito, al bar, da elementi decorativi che lo evocano senza mostrarlo. Andrea, alla fine del romanzo, conoscerà altre soglie e altre frontiere. Dopo la morte di Román, si spingerà fino ai quartieri di periferia nei quali si rispecchiano il suo lutto e la sua disperazione: personaggio in fuga da se stessa, eroina della strada secondo la definizione lotmaniana (Lotman e Upenskij 1987), la periferia della città è per lei immagine della sua solitudine, dell'impossibilità di

sentire appartenenza.

Sulla soglia della stanza, assistendo senza partecipare alla visita di condoglianze delle zie, Andrea si conferma di nuovo come testimone, e la visita si trasforma ai suoi occhi in un sabba goyesco. Infine, l'ultima soglia, quella che coincide con la porta di casa: qui Andrea deposita la valigia pronta la sera prima di lasciare Barcellona. Questa valigia sulla soglia ben simboleggia il possesso dell'unico spazio che, nell'anno barcellonese, Andrea ha veramente occupato: la soglia. Tra l'arrivo e la partenza, tra «el anhelo de vida» (Laforet 2001: 213) che la riempiva un anno prima e quel nulla, «nada» (Laforet 2001: *ibid.*), che le sembra di portarsi via adesso, Andrea non si è mai, in fondo, veramente spostata. Ma il bilancio non è tutto qui, perché su questa soglia è nata la futura scrittrice, e dalla memoria testimoniale della sua esperienza prenderà forma *Nada*: il romanzo, con la *ene* maiuscola.

### Bibliografia citata

- Bruner, Jeffrey (1993), "Visual Arts as Discourse: The Ekfrasis Dimension of Carmen Laforet", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 18: 250-253.
- Cabibbo, Paola (1983), *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, Roma, Editrice universitaria – La Goliardica.
- Cabibbo, Paola (1993), *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- De Certeau, Michel (2010), *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Jordan, Berry (1992), "Laforet's *Nada* as Female Bildung?", *Symposium*, 46: 105-118.
- La Cecla, Franco (2007), *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Bari, Laterza.
- Laforet, Carmen (2001), *Nada* (1944), ed. Domingo Ródenas de Moya, Barcelona, Crítica.
- Lotman, Yuri M., Boris A. Upenskij (1987), *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Silvestri, Laura (2002), "Il viaggio iniziatico di Carmen Laforet", *Il bianco e il nero*, 5: 151-168.
- Zúñiga, Juan Eduardo (2004), "Carmen, primavera, 1945", *El País*, 13/3.



Carlos Semprún Maura e la vita come frontiera

Giuseppina Notaro  
(Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Shirley Mangini, in uno studio sull'esilio di Federica Montseny in Francia, afferma:

Hoy día, como saben, está de moda el campo llamado *border theory* (teoría de fronteras), que yo prefiero denominar en castellano, "teoría limítrofe". Un aspecto de esta teoría es la indagación en la capacidad del exiliado para asimilarse a una nueva cultura, fenómeno llamado *transculturation* (transculturación, diría). El crítico Hamid Nacify describe así el dilema ante el intento de fijar el proceso de asimiliación del exiliado: «La cultura del exilio está ubicada en la intersección y en los intersticios de otras culturas. De modo que el discurso del exilio tiene que enfrentarse no sólo a los problemas de lugar, sino también a la continua problemática de múltiples lugares. Siendo híbridos liminales y múltiples sincréticos, forman una clase global que trasciende sus actuales lugares socio-culturales. Tales figuras tienden a tener más en común con sus contrapartes exílicos que con sus compatriotas en su país o en el país de acogida». El mismo crítico habla de «espacios de liminalidad»: «la emigración transnacional constituye un paso de profundo significado individual y social cuyas fases son paralelas a los ritos de pasaje. Como tal, el exilio es un proceso de perpetuo hacerse, que implica la separación del hogar, un período de liminalidad y un estar entremedio, en suspensión, que puede ser pasajero o permanente, y la incorporación a la sociedad de acogida dominante que puede ser parcial o completa» (Mangini 1998: 502).

La cosiddetta "teoría limítrofe", dunque, è applicabile in maniera particolare a coloro che attraversano una frontiera sia fisicamente – quella del loro paese natale – sia moralmente, che si allontanano cioè dalle proprie radici, per cercare di ricomporle in un luogo altro, estraneo. L'esiliato ha in sé tutte queste caratteristiche, poiché, per scelta personale o meno, deve abbandonare la propria madre patria e trasferirsi in un paese d'accoglienza che spesso lo obbliga a cambiare completamente la propria vita, a partire, a volte, anche dalla lingua parlata, aspetto fondamentale dell'identità di un essere umano. L'attraversamento della frontiera è la prima, profonda rottura politica, esistenziale e affettiva per quanti si allontanano dalla propria terra, dopo un'esperienza in ogni caso traumatica. L'esilio spagnolo, causato dallo scoppio della Guerra

Civile nel 1936 e dalla sua conclusione nel 1939, vede coinvolti milioni di uomini e donne che intraprendono questo viaggio, questo passaggio verso una nuova, sconosciuta vita. La frontiera è quel luogo, metaforico e reale al contempo, in cui si materializza la separazione di una parte del popolo spagnolo, i vinti, dall'altra parte dello stesso popolo, i vincitori. Sono proprio quei vinti che dovranno affrontare l'ignoto, e che, per forza di cose, dovranno ricominciare a vivere, in un modo o nell'altro.

Molti di coloro che abbandonano la Spagna in questo tragico periodo sono scrittori, ed artisti in generale, che non riescono ad accettare il nuovo assetto sociopolitico del loro paese e preferiscono tentare di ricostruire la propria vita altrove. Una volta giunti a destinazione, che spesso non è unica, ma può cambiare a seconda delle esigenze personali, molti di questi autori sentono di voler lasciare una traccia della propria vita, soprattutto di quel momento di cambiamento così doloroso, ed affidano alla parola scritta il racconto della propria esperienza, da una doppia prospettiva, quella spaziale dell'esilio e quella temporale del presente. Si può affermare che la frontiera è l'elemento che genera il binomio memoria-identità: il fatto stesso di superarla, e lasciarsi alle spalle il proprio essere, spinge gli scrittori a ricercare la propria identità, quasi a ricostruirla, e il modo migliore per farlo è attraverso la memoria, i ricordi, il proprio passato.

Rientra in questo largo stuolo di scrittori anche Carlos Semprún Maura (Madrid, 1926-Parigi, 2009), fratello del più noto Jorge Semprún, che quasi subisce l'esilio: fugge infatti con i propri genitori, convinti repubblicani, e i suoi numerosi fratelli e sorelle nel 1936, in Francia, a soli 10 anni. Nonostante la giovane età, sente forte sulle spalle il peso dell'allontanamento, del distacco, soprattutto perché si trova ad avere a che fare con un ulteriore problema, quello della lingua, che diventa quasi un nemico da affrontare e da vincere. Studia in Francia, e cerca di restare in qualche modo vicino alla madre patria entrando a far parte della lotta clandestina del Partito Comunista spagnolo, per tentare di combattere la dittatura franchista almeno dall'esterno: questo modo di agire rappresenta anche una ricerca della nuova identità, di un nuovo posto nella società. Dopo una non lunghissima militanza nel Partito, terminata nel 1956, cambia la sua modalità di ricerca e si rivolge non più alla politica, bensì alla scrittura: è così che nel 1968, dopo aver scritto alcune opere di teatro, in francese, si dedica al romanzo e pubblica *Un chapeau qu'on met le dimanche pour voir les siens*,

scritto anch'esso in francese. Per la creazione di tutte le quattro opere successive sceglie la sua lingua di adozione: *L'an prochain à Madrid* (1975), *Le jour où j'ai été tué* (1976), *Le voleur de Madrid* (1981) e *Les barricades solitaires* (1984). Semprún Maura scrive anche tre saggi politici, due in francese, *Révolution et Contre-Révolution en Catalogne (1936-1937)* (1974), *Franco est mort dans son lit* (1980), ed uno in spagnolo, *Ni Dios, ni Amo, ni C.N.T.* (1978), oltre ad un nutrito numero di articoli ospitati in diverse riviste. Quando, però, decide di scrivere una *novela* il cui argomento centrale siano le proprie memorie, sceglie lo spagnolo: nel 1998 pubblica, infatti, *El exilio fue una fiesta: memoria informal de un español de París*, che rappresenta una visione soggettiva e critica di sessant'anni di storia spagnola, dalla Guerra Civile alla transizione democratica. Da questo momento, continuerà a scrivere in spagnolo: nel 2004 pubblica la *novela Las aventuras prodigiosas*, che continua a contenere tratti di spiccato autobiografismo. Nel 2006, infine, pubblica la seconda parte delle sue memorie, sempre in castigliano, con il titolo *A orillas del Sena, un español...*, in cui affronta soprattutto le motivazioni delle sue scelte politiche, la militanza clandestina, l'uscita dal Partito, e come sia giunto, alla fine, ad abbracciare un pensiero puramente liberale. Il suo percorso letterario è completamente volto alla ricerca di quell'identità perduta con l'esilio: ad un primo momento, in cui lo scrittore si uniforma alla nuova cultura, alla nuova lingua, alla nuova società in cui deve vivere, ne segue un altro, quasi di presa di coscienza, in cui comprende che per ritrovarsi deve ricorrere al suo passato, deve riappropriarsi di ciò che ha perso. E, per fare ciò, ritorna ad utilizzare la sua lingua madre, così come i ricordi, a partire dall'infanzia fino all'età adulta. Il suo "periodo de liminalidad", di bilico, di incertezza, termina con la consapevolezza che è necessario riappropriarsi del proprio passato e di tutto ciò che di esso fa parte.

Per Semprún Maura, l'esilio è in ogni caso un'esperienza arricchente, purché affrontata nella giusta maniera, che gli ha permesso di scoprire se stesso. Nel suo romanzo *Franco est mort dans son lit*, infatti, afferma:

Soit dit en passant j'ai toujours considéré l'exil, la diaspora, comme humainement et culturellement enrichissants. A condition, bien sûr de ne pas avoir une mentalité d'exilé. C'est-à-dire de ne pas passer les heures du jour et de la nuit en attendant le retour à la mère patrie. Comme s'il n'y avait que cela à faire à «l'étranger»! Moi-même,

après quelques voyages d'explorations, je fais ma valise et m'installe à Madrid en août 1976 (Semprún Maura 1980: 15).

Nelle due opere autobiografiche scritte in spagnolo, l'autore parla spesso della sua esperienza di esilio e in particolare del momento in cui, con la sua famiglia, ha dovuto attraversare la frontiera spagnola, momento nel quale, anche se ancora bambino, si rende conto di essere un *refugiado*. In *El exilio fue una fiesta* racconta:

De pronto, nos despiertan. Es de noche. ¿Qué hora será? Es de noche, nos despiertan despavoridos: “¡De prisa! ¡De prisa! ¡Están llegando! ¡Están al llegar!” Tengo un recuerdo a la vez confuso y preciso de aquella noche. En los libros de historia se encontrará la fecha exacta, pero no tiene la menor importancia. El acontecimiento que provocó ese repentino despertar, alocado y desordenado, era la llegada de las tropas franquistas a pocos kilómetros de Lequeitio. [...] Era en septiembre de 1936 (Semprún Maura 1998: 21).

Il distacco dalla propria madre patria, così violento e improvviso, annuncia la prima rottura, la prima frattura nella vita di Semprún Maura, che però continuerà a mantenere con la propria città, Madrid, un rapporto combattuto, contrastato. Anche la sua attività clandestina lo porterà spesso a tornare nella capitale spagnola, dove ha vissuto i primi anni della sua vita. Il sentimento che prova ogni qualvolta che deve tornare è quello di «angustia leve ante una ciudad desconocida, pero que es la tuya, donde has nacido, que tienes ganas de reconocer» (Semprún Maura 1998: 61). Un senso di appartenenza forte, che però non gli permette di sentirsi completamente parte del mondo spagnolo, ma che lo lega indissolubilmente ad esso. Non ama, però, parlare di radici: l'esiliato, in effetti, sente di non possederne, o in ogni caso non riesce a sentirsi parte di un solo mondo. È per questo motivo che la sua relazione con Madrid è sempre così complicata, anche se la capitale spagnola resta la sua preferita in assoluto:

Tengo con Madrid una relación de amor bastante peculiar. Desde luego nací allí, viví mi infancia hasta los nueve años y lo que ustedes digan, pero no me citen mis “raíces”. Esa expresión, que se ha puesto de moda en los medios de la pseudoizquierda, me repele. Las raíces son buenas para los árboles, y cuanto más profundas, más frondosos son éstos, pero al mismo tiempo, o sobre todo, expresa el *inmovilismo*, y por ello tanto gusta a la izquierda conservadora (no hay otra). Yo, hace tiempo, probablemente desde mi experiencia agrícola en el

Gers, me sé ciudadano, hombre de ciudad, y sin temor a la banalidad, confesaré mi entusiasmo por Nueva York, Praga, Moscú, todas las ciudades italianas, todas maravillosas (salvo Nápoles), Barcelona, etc.; París, donde resido, también es una gran ciudad, pero lo que me ata aquí es más bien la sociedad cosmopolita en la que vivo, mi "tribu" parisiense está compuesta de polacos, rusos, armenios, argentinos, judíos, algún francés, pocos, y cada vez menos, españoles. Ése es mi "oxígeno" cotidiano. Pero Madrid es mi querida (Semprún Maura 1998: 305).

Il sentimento di avversione che lo scrittore prova nei confronti della sua terra è dovuto anche al fatto che quest'ultima non ha curato come una madre amorevole i suoi figli che sono stati costretti ad allontanarsi, a fuggire lontano per poter sopravvivere. Gli esiliati, secondo Semprún Maura, non sono stati presi sotto l'ala protettrice della Spagna benevola ma, al contrario, messi ai margini, come esseri inferiori, come una parte da occultare e dimenticare: «La verdad es que la España posfranquista –que ya lo era antes de la muerte del dictador– no ha aceptado jamás el exilio, sus causas y sus consecuencias. El exilio es como un minusválido en una familia *bien*» (Semprún Maura 1998: 174)<sup>1</sup>. Questa dicotomia sentimentale non permette al *refugiado* Semprún Maura di sentirsi parte integrante nemmeno del paese di accoglienza, e provoca quindi una situazione di bilico, di incertezza, di rottura interiore, di frontiera profonda che non si riesce ad oltrepassare.

Un altro aspetto che resta, in tutta la vita di questo scrittore, un qualcosa di indefinito e di incerto, è quello della lingua. Una volta giunto in Francia, deve affrontare il problema della comunicazione, e, più tardi, quello della scelta della lingua di creazione. In un primo momento, come si è visto, scrive le sue opere teatrali, così come i suoi romanzi, in francese, ma, nel momento in cui è la sua stessa vita, la sua esperienza autobiografica a porsi come argomento delle sue opere, passa allo spagnolo. Questo ricorso tardivo alla lingua madre lo riavvicina alla sua identità originaria, mai abbandonata del tutto, e lo ricongiunge alle sue radici. Nonostante il ricorso al castigliano, però, il francese torna in più occasioni nei suoi scritti, in particolare nelle due opere autobiografiche: l'autore si traduce, parla in francese in alcuni brani, riporta discorsi fatti in questa lingua, forse anche per dare veridicità al racconto, o si interroga sui modi di dire delle due lingue e sulle traduzioni dall'una

---

<sup>1</sup> I corsivi utilizzati nelle citazioni si trovano sempre nell'originale.

all'altra. Spesso le parole in francese sono riportate in corsivo nel testo, per differenziarle dalla lingua di scrittura, ma anche in qualche modo per evidenziarle, per rendere visibile e palpabile quella frontiera linguistica, mai completamente lasciata alle spalle. È possibile incontrare, infatti, nei suoi testi espressioni come le seguenti: «*Un homme si courageux! Il n'a pas osé! Il a été lâche!* (¡Un hombre tan valiente! ¡No se ha atrevido! ¡Se ha portado como un cobarde!)» (Semprún Maura 1998: 91), oppure «*Sonríe y dice: "Faut faire avec!"* Expresión popular de difícil traducción, que viene a querer decir: "Hagamos como si no ocurriera nada", "apechuguemos", y al mismo tiempo constituye, en este caso concreto, como en otros, una muestra de satisfacción hipócritamente oculta» (Semprún Maura 1998: 123) o ancora «*entonces, todas las manifestaciones, todos los mitines, carteles y octavillas se desarrollaron bajo las consignas Elections, piège à cons! y Le Pouvoir est dans la rue!* (literalmente: "Elecciones, trampa para imbéciles o cretinos" y "El Poder está en la calle")» (Semprún Maura 2006: 85).

La seconda e ultima *novela* dichiaratamente autobiografica di Semprún Maura, *A orillas del Sena, un español*, prosegue e approfondisce il racconto iniziato in *El exilio fue una fiesta*, ma in quest'ultima l'autore presta molta più attenzione all'aspetto politico dei suoi ricordi, piuttosto che focalizzarsi sull'esilio e su ciò che ne è derivato. L'esperienza clandestina della militanza nel Partido Comunista Español gli permette di venire in contatto con un folto numero di persone, alcune di esse molto conosciute e influenti nell'ambiente dell'epoca; in questo romanzo, l'autore racconta gli incontri, le amicizie, gli odii, la clandestinità, avvenimenti gioiosi e tristi, fulcro attorno al quale si svolgeva la sua vita parigina fino al 1957. Anche quest'esperienza politica, tuttavia, viene vissuta con una sorta di ambiguità: dopo aver militato attivamente, seguendo anche le orme del fratello Jorge, da lui poi in seguito pesantemente criticato, nel PCE, se ne allontana, si distacca dal pensiero comunista del periodo perché non riesce più ad accettare lo stato di cose all'interno del partito stesso e dei vari partiti comunisti europei. Semprún Maura ci tiene più volte a sottolineare «*nadie me expulsó: me largué yo, ¡y a mucha honra!*» (Semprún Maura 2006: 147), come a voler evidenziare la sua decisione personale, e la scelta consapevole e giusta di uscire dall'ambiente politico dell'epoca. Anzi, per rimarcare la sua idea di aver sempre sbagliato scelta, afferma «*sólo quiero apuntar, de paso, que, de to-*

dos los bandos para elegir, yo había elegido el peor» (Semprún Maura 2006: 150). Nonostante questa convinzione a posteriori, lo scrittore ricorda spesso con nostalgia quel periodo, e anzi, a più riprese nella *novela* racconta con un atteggiamento più che positivo la sua esperienza, anche se, anche in questo caso, si trova in una situazione non ben definita, dovendo essere se stesso, ma anche, allo stesso tempo, il suo *alter ego* clandestino. Questo è un brano tra i tanti in cui lo scrittore racconta una delle sue giornate clandestine:

Si recuerdo sobre todo las de los años cincuenta y pico en Madrid es porque fue la primera vez que pasaba tantas noches en vilo, siendo a la vez «yo» y «otro». Era una sensación curiosa. «Yo» era un *aparatchik*, un asalariado del PC, un «permanente», como se decía en Francia, un «enviado especial» de la organización clandestina carrillista, y al mismo tiempo un estudiante como los demás, así al menos me consideraba a veces –me sentía–, y me trataban los otros, y todo era falso: mi nombre, mi documentación, mis estudios [...], y hasta mi condición de *aparatchik* era falsa, en buena medida. Lo único que me queda, lo único de lo que no reniego, al menos, es la aventura, la embriaguez de la aventura [...] Y, buscando un posible referente político, el antifranquismo (Semprún Maura 2006: 161).

Anche la sua esperienza politica, quindi, non gli permette di avere un'identità precisa, un unico modo di essere, e già il titolo di quest'ultima autobiografia rende l'idea dell'essere sempre in riva a qualcosa, senza riuscire ad attraversare, passare al di là. Uno spagnolo che si trova sulla riva della Senna è un uomo che continua a cercare il suo proprio modo di essere, il suo posto nel mondo, perché se è lì, in quel luogo, è proprio per ritrovare se stesso. Anche il confronto/scontro con il fratello Jorge e, spesso, l'attacco alla sua attività di militante comunista, insieme alla banalizzazione del periodo vissuto nel campo di concentramento di Buchenwald da quest'ultimo, fanno parte di una ricerca assidua del proprio modo di essere: il fatto di essere entrambi scrittori e di aver avuto, nolente o volente, per sommi capi lo stesso percorso letterario, li mette inevitabilmente a confronto. Semprún Maura racconta in *El exilio fue una fiesta* un aneddoto ironico, che però sottolinea il senso di rivalsa che lo scrittore sente profondamente:

— Semprún es un apellido famoso, ¿no? — Sí. Pero el famoso no soy yo, es mi hermano, el escritor. — ¿El escritor? Pero la señora Mina me había dicho que usted también había escrito libros muy bonitos. [...]

— Sí —dije —, yo tengo el talento y él la fama. — ¡Estupendo! Así todo queda en la familia. Vieja sabiduría campesina. Lo importante es que todos los prados queden en la familia (Semprún Maura 1998: 318).

L'astio nei confronti del fratello lo porta a dedicare moltissimi passaggi della sua ultima *novela* alle bugie raccontate da Jorge dopo l'uscita dal campo, e anche durante l'esperienza comunista, tanto da intitolare uno dei capitoli di *A orillas del Sena*, "Primeras mentiras".

Alla fine del romanzo, però, Semprún Maura comunica al lettore il "luogo" in cui, dopo aver perso i suoi punti di riferimento fondamentali, capisce di poter ritrovare se stesso e quindi la felicità: racconta del suo incontro con l'amore della vita, Nina, che, dopo aver perso di vista per un paio di volte, ritrova nuovamente e per sempre. L'opera si chiude, infatti, con delle parole di un romanticismo estremo, che rivelano che, alla fine, lo scrittore trova il suo luogo di identità, che in realtà è un non luogo, l'amore: «Y todo esto, a trancas y barrancas, ha durado hasta hoy. Sobre mi mesa el folletito *Evolución*, con sus pésimos poemas. En las paredes, los dos cuadros *naïfs* de Miguel Hernandez. Y en mi vida, Nina» (Semprún Maura 2006: 216-217).

### Bibliografia citata

- Chiellino, Carmine (2006), "Modelli e proposte per diventare un lettore interculturale", *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, Università degli Studi Roma Tre, 2: 491-507.
- Dreyfus-Armand, Geneviève (2000), *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*, Barcelona, Crítica.
- Felici, Isabelle ed. (2000), *Bilinguisme: enrichissement et conflits*, Paris, Presses de la Faculté des Lettres de Toulon, Honoré Champion, collection "Babeliana".
- Ilie, Paul (1981), *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos.
- Lagarde, Christian (2001), *Des écritures «bilingues»*, Paris, L'Harmanattan.



- Mangini, Shirley (1998), "El exilio de Federica Montseny en Francia: entre la historia y la autobiografía", in Alted, Alicia, M. Aznar Soler, eds., *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, AEMIC-GEXEL: 497-508.
- Molina Romero, M. del Carmen (2003), "Identité et altérité dans la langue de l'autre", *Théleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 18: 69-79.
- Nora, Pierre (1984), *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard.
- Semprún Maura, Carlos (1980), *Franco est mort dans son lit*, Paris, Hachette.
- Semprún Maura, Carlos (1998), *El exilio español fue una fiesta: memoria informal de un español de París*, Barcelona, Planeta.
- Semprún Maura, Carlos (2006), *A orillas del Sena, un español*, Madrid, Hoja Perenne.
- Sinningen, Jack (1982), *Narrativa e ideología*, Madrid, Nuestra Cultura.
- Stein, Louis (1983), *Más allá de la Muerte y del Exilio (Los republicanos españoles en Francia, 1939-1955)*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Ugarte, Michael (1999), *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI.



## Il guado, simbolo inquietante in un racconto di Sender

Donatella Pini  
(Università degli Studi di Padova)

La frontiera occupa un ruolo importante in tutte le letterature dell'esilio. Certo, non con il valore positivo, di apertura, ma piuttosto di limite, di chiusura, d'interdizione.

In Ramón J. Sender, scrittore esiliato della guerra di Spagna, la frontiera ha un ruolo fondamentale che finisce per oltrepassare l'esperienza biografica, segnata appunto dal fatto di varcare forzatamente i confini della patria senza prospettiva di ritorno. Essa domina vuoi in presenza vuoi in assenza; e in una sua collezione di racconti il tema è talmente centrale da determinarne il titolo, *Relatos fronterizos*, laddove la frontiera ha il significato pregnante di limite separativo che domina fra gli uomini anche quando è apparentemente inesistente: limite fisico, sì, ma soprattutto mentale, e icona primaria del pregiudizio: etnico, razziale, religioso, economico, linguistico... ce n'è per tutti i gusti. E, per quel che riguarda Sender, sempre in chiave negativa.

Questo simbolo ricorre incessantemente nella sua narrativa e spesso si rivela radicato nel pensiero senderiano molto più profondamente di quanto non appaia ad una prima lettura. Anche laddove non è trattato esplicitamente, infatti, esso si rivela come il motore che mette in marcia osservazioni e riflessioni, quando non struttura in modo sistematico un pensiero che è stato limato essenzialmente dall'esperienza della guerra civile, ma – va detto – anche in precedenza, dai sommovimenti economici e politici che avevano già scavato divisioni insanabili nella Spagna della dittatura di Primo de Rivera e della seconda repubblica, esperienze da lui vissute in gioventù.

Una gioventù disobbediente – la sua – impegnata prima con gli anarchici, poi con i comunisti, spesa nella ricerca di un sistema politico che facesse avanzare il paese verso un'equità sociale che altri in Europa, avevano già raggiunto.

La guerra, pure vissuta in prima persona, e poi l'esilio che lo portò negli Stati Uniti dopo un tentativo fallito di stabilirsi in Messico, ebbe il valore non tanto di far nascere, quanto di accentuare in lui la meditazione sulla frontiera; o meglio, sulle frontiere. Da quell'esperienza, appunto, nasce *Relatos fronterizos*.

La sua osservazione sulla persistenza di frontiere divisorie fra gli uomini e i gruppi umani, resa più meditata da vicissitudini non più solo belliche e non più solo spagnole, approfondisce e dà oggettività alla sua riflessione su questo tema durante l'esilio; e lo porta a vedere come la frontiera non sia solo fisica né sia solo materializzata nei muri che hanno segnato la sua esperienza vitale. Muri che continuano a segnare la nostra in un'epoca che ha abbattuto il muro di Berlino ma ha innalzato quello israelo-palestinese.

Insomma, il simbolo è forte tanto quanto il referente costruito in mattoni o in cemento, voluto da società belligeranti, mantenuto da governi autoritari e vigilato da polizie ed eserciti. Anzi, per certi aspetti è ancora più forte perché, non marcando la divisione fisicamente, s'imprime nella mente umana forse con più forza delle frontiere visibili; insediate nelle parti più arcaiche del nostro cervello, anche se positivamente responsabili della nostra sopravvivenza nelle fasi preistoriche, le frontiere invisibili hanno a che fare con la territorialità: la loro nozione interessa la sfera del comportamento animale ed è sovente causa, fra gli umani, di quei comportamenti aggressivi che si moltiplicano di fronte al malessere sociale; senza produrre però strumenti o metodi utili a sviluppare sistemi sociali più equi. Negli anni trenta, Ortega spiegava con estrema lucidità questi fenomeni con cui siamo costretti ora a fare i conti di nuovo, sollecitati da nuove ondate di crisi.

In *Relatos fronterizos*, lo sguardo di Sender si appunta sulla realtà occidentale estendendosi, dal trattamento discriminatorio riservato in Francia agli emigrati spagnoli, all'osservazione della civiltà nordamericana. Le frontiere che rileva sono di tipo economico-sociale, di colore, di lingua, e – come abbiamo detto – sono insediate nella mente con più forza e determinazione di quelle visibili. E sono percepite in modo ancor più scandaloso da un osservatore che – fuggito da una dittatura, e convinto di trovare nella terra d'approdo la realizzazione dei principi democratici alla base delle libertà repubblicane – è costretto a constatare che esse hanno un ruolo dominante anche nella mentalità di molti cittadini degli Stati "Uniti" (!) d'America.

In molti altri scritti di Sender troviamo insediata la frontiera sia in senso letterale che metaforico: riferita propriamente come tale, ma anche trasposta simbolicamente in immagini affini, come per esempio quella del fiume, difficile o impossibile da attraversare, oppure opposte come quella del ponte o del guado.

Un suo intervento marcatamente politico, riferito alla prospettiva di pacificazione auspicata da più parti nel dopoguerra fra le due grandi fazioni oppostesi durante la guerra di Spagna, s'intitolò non a caso *El puente imposible*.

Il simbolo del ponte è eloquente: esso permette non soltanto di avvicinare due rive opposte e rivali ma di annullare il potere distruttore e mortifero delle acque. Di neutralizzare, pertanto, un fiume che si delinea come una frontiera imposta prima dalla natura e poi rafforzata dagli uomini. L'immagine del ponte viene a configurare dunque la possibilità di neutralizzare contrapposizioni, dissolvere pregiudizi. Ed è significativo che, all'altezza del 1954, Sender giudichi impossibile concepire questo ponte anche solo intellettualmente.

Ma un altro simbolo "e contrario" si era delineato in precedenza nella narrativa senderiana, pure a compensazione della funzione separativa del fiume, per giunta contrapposto al ponte per la sua pericolosità: il guado. Emblematico questo scambio di battute:

-Quiero ir al puente.

-¿Para qué?

-Para ir al pueblo del otro lado del río. Pero por el puente, no por el vado (Sender 2001: 66)<sup>1</sup>.

In un racconto del '48 intitolato appunto *El vado*, Ramón J. Sender – esiliato dalla Spagna da soli dieci anni – narra la giornata tragica di Lucía, giovane contadina uscita di casa per lavare il bucato.

Di questo testo, pubblicato a Toulouse in una collezione destinata alla ristretta cerchia degli spagnoli esiliati in Francia<sup>2</sup>, si era persa notizia. Riscoperto da José-Carlos Mainer (1989), ha colpito per la sua travolgente bellezza. José M. Salguero (1994) rese noto poi che, anni dopo, esso era stato inserito (pp. 364-375) ne *El verdugo afable*, romanzo pubblicato da Sender a Santiago de Chile nel 1952.

Nel 2001 José Domingo Dueñas ne ha curato un'edizione trilingue<sup>3</sup>; due anni fa Federica Cappelli ne ha curato la versione ita-

<sup>1</sup> Dalla stessa edizione sono tratte anche tutte le citazioni che seguono.

<sup>2</sup> 'La novela espanola', n° 8.

<sup>3</sup> In castigliano, catalano e aragonese.

liana<sup>4</sup> e ora è uscito insieme a *Réquiem por un campesino español* per le edizioni Attila in Francia dove è stato appena insignito del premio 'Memorable'<sup>5</sup>.

Naturalmente, non è stato solo ideologico il motivo del conferimento di questo premio. L'epoca delle ideologie è irrimediabilmente finita. Quel che affascina ora i lettori è la qualità estetica intrecciata alla densità emotiva che pervade questo testo. E ciò che ha determinato la seconda vita, e la seconda fortuna, di questo racconto è stato non solo il simbolo in sé della frontiera, bensì il modo in cui esso è stato plasmato, lontano ormai da quello schieramento che la militanza politica dell'autore potrebbe far supporre.

Mainer ci ha insegnato a riconoscere in questo racconto l'ossessione ricorrente in tutto Sender per la colpa e per la sua espiazione. E ci ha insegnato anche – giustamente – a inquadrarlo in un'atmosfera e in una concezione del mondo che ricordano i drammi rurali di García Lorca. La figura della protagonista, Lucía, che vive in un paese segnato dalla paranoia, dove non si parla ma dove tutti sanno tutto di tutti e si controllano mutuamente, è effettivamente parente spirituale delle figure femminili create dal poeta andaluso. Lucía è malata di mente, tutti lo sanno; quando lei dà in escandescenze la sorella commenta: «Es la locura, que la trabaja por dentro» (Sender 2001: 69). E lei stessa dice di sé: «Ayer estuve loca. Siempre he tenido un ramo de locura, según dice la gente» (Sender 2001: 70). Ma il lettore coglie ben presto che il suo delirio non si discosta di molto da un delirio collettivo che gli eventi bellici non hanno fatto che moltiplicare. L'azione inizia nel giorno del secondo anniversario dell'uccisione dell'uomo da lei amato: «Hoy se cumplen dos años», le dice la madre dell'ucciso informando che il tempo del racconto si situa durante o immediatamente dopo la guerra civile, e accennando laconicamente a quanto verrà raccontato più estesamente dopo: che l'uomo si era sposato non con Lucía ma con la sorella di lei, Joaquina.

Il delirio da cui è affetta Lucía affonda le sue radici nella frustrazione amorosa; il lettore familiarizzato con i testi lorichiani lo intuisce immediatamente; e in effetti Sender mette esplicitamente

---

<sup>4</sup> *Il guado* (traduzione di Emanuela Bianchin), in Aub, Max, F. Ayala, R.J. Sender, *Una farfalla sull'orlo dell'abisso*, ed. F. Cappelli, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 144-174.

<sup>5</sup> Traduzione di Jean-Pierre Ressot, in Sender 2010: 96-167.

in relazione la sua “soltería” con la follia nel *Verdugo afable*, proprio nel punto in cui il racconto viene inserito nel romanzo:

[Ramiro, il protagonista del *Verdugo afable*] se daba cuenta de que la hija soltera, Lucía, se conducía de manera extravagante. (p. 364)

Il sintomo principale della patologia è il complesso di colpa: un complesso ossessivo avviluppato in un insaziabile desiderio di espiazione. Lucía sostiene infatti fin dall’inizio, e a più riprese, di essersi macchiata di un delitto: di avere denunciato alla guardia civile il nascondiglio dove l’uomo si era rifugiato per sfuggire ai suoi inseguitori.

Tutta la narrazione avanza sul filo di questa convinzione, che si rafforza man mano che si fa sempre più cogente in lei l’ansia di espiazione. Fissa, torturata in questa ossessione, Lucía si staglia contro il paesaggio con gesti e atteggiamenti che sono suggeriti dall’iconografia delle sante bagnate dal raggio divino in attesa del martirio: questa è la cultura figurativa a cui lei si richiama, e che Sender richiama all’immaginazione dei lettori rappresentandola intenta a lavare nei pressi del guado, in un paesaggio sconvolto dal vento e da bagliori che si alternano fra le nubi riflettendosi nell’acqua in modo inquietante:

Las nubes y el azul pasaban por debajo del agua y ella los miraba atentamente hasta marearse. Entonces cerraba los ojos, se sentaba sobre los talones y volvía a respirar hondo. Se sentía fuerte *por fuera* con sus brazos curtidos por el aire y el sol, una mecha de cabello escapada del pañuelo azotándole la mejilla, las rodillas redondas y poderosas sobre la piedra; pero por dentro se reconocía débil, lamentable y desamparada. (Sender 2001: 46).

Volvía a su puesto cuando vio que las nubes ocultaban el sol en el espacio que abarcaba su vista. Pero por entre el conglomerado de las nubes se abría una pequeña claraboya y se filtraba por ella un rayo dorado que bajaba sobre el cementerio. Lucía miraba aquello como un milagro y al arrodillarse otra vez para seguir lavando parecía que iba a ponerse en oración. (Sender 2001: 49)

Lucía sentía en el alma una luz nueva y gustosa. [...] De las nubes plomizas bajaba un haz de rayos amarillos sobre el río. Los pechos se le alzaban henchidos de generosa luz. (Sender 2001: 52)

La guerra ha devastato il paese e si proietta sulle relazioni umane; per esempio sul modo abituale di rapportarsi fra i giovani: rivalità fra i due sessi, fra i giovani di un villaggio e quelli di un altro, fra quelli di una sponda e quelli di un'altra... un intero microcosmo violento, consolidato nel tempo, continua ad agire nella mente della protagonista; per cui Lucía, ossessionata dall'idea della propria colpa, è pure ossessionata dall'idea di essere considerata e accusata come spia dai giovani dell'altra riva del fiume, abituali dispensatori d'insulti: nel suo delirio, ricordando le canzoncine dell'infanzia, s'identifica con gli insetti più immondi; uno in particolare, che lei chiama *moscarda*, costituisce il centro del suo tormento. Così, cerca insistentemente il castigo nella dichiarazione della propria colpa alla sorella; poi nella confessione al sacerdote; poi nell'iniziativa di trafiggere con una sorta di rito magico gli occhi di Joaquina in una foto del matrimonio, cercando di scatenare con quella provocazione la reazione di odio di lei. Ma tutto è inutile e si traduce in una serie penosa di atti mancati, perché ora il vento le impedisce di essere udita dalla sorella, ora il pregiudizio politico del confessore, fiancheggiatore dei nazionalisti, non considera il suo gesto come un peccato («Le dio la asolución y le impuso una pequeña penitencia, no por la delación sino por la pasión culpable»; Sender 2001: 44); e inoltre Joaquina, in pena per Lucía, a tutto pensa meno che alla possibilità della sua colpevolezza.

Nel guado, mentre lei teme – spaurita e inorridita – di essere accusata dai paesani dell'altra riva, si alza all'improvviso il fantasma dell'ucciso: motivo di spavento ma anche di fuggevole appagamento in una prossimità che il morto stabilisce solo con lei, privilegiandola fra i vivi. Il racconto, pieno di segni inquietanti richiamati dalla follia, si chiude su un'immagine, purissima nel suo erotismo, che rievoca l'unico momento d'amore vissuto dalla ragazza con l'uomo ormai irrecuperabile: mentre tutti i paesani, nell'anniversario della fucilazione, stanno rinchiusi nelle loro case osservandola da dietro i vetri, mentre il paesaggio s'imbianca, lei esce di casa nuda e si mette a falciare la neve. La falce, sorella della luna, simbolo bivalente dell'amore e della morte, condensa significati che vanno al di là dell'opposizione convenzionale fra il bene e il male, svelando la possibilità che in altri luoghi, in altri mondi, la colpa e l'amore siano compatibili:



No es necesario querer mal a una persona para delatarla y hacerla perder la vida. (Sender 2001: 37)

Lo hice por mi locura de hembra y aunque parece difícil de entender, en ese lugar donde él está ahora se entienden todos los misterios. (Sender 2001: 54)

Pubblicato – significativamente? – in prossimità della frontiera franco-spagnola, il racconto porta, come ho detto, un titolo eloquente che fa del guado e dell'impossibilità di varcarlo un simbolo pregnante, denso di significati reconditi che a poco a poco la follia della protagonista fa emergere. Non tutto infatti si può risolvere nel complesso di colpa della sola protagonista: altre colpe, altre responsabilità sembrano celarsi e traspaiono dietro la volontà di martirio di lei sola. Il guado si caratterizza a poco a poco come una frontiera fra un personaggio e un altro, fra un personaggio e un coro, fra la parola e il silenzio; e le molteplici reticenze di cui è pervasa la narrazione s'incaricano di disseminare dubbi su un fondo di certezze che si rivelano sempre più apparenti e meno fondate.

Alle letture che ho ripreso più volte di questo racconto, il testo finisce per smantellare la facile tentazione di credere a Lucía identificando in lei sola la colpa che si attribuisce caparbiamente. Esso è sì cosparso di segni che accreditano in modo esplicito la colpevolezza di Lucía; ma noi non possiamo ignorare che altri segni più impliciti e insidiosi aprono la possibilità che sia stata Joaquina, la moglie dell'ucciso, a denunciare il nascondiglio dell'uomo senza nome.

Ci sono alcuni momenti chiave: la notte, dopo l'interrogatorio che Joaquina ha subito da parte delle guardie civili che volevano scovare il nascondiglio del marito, Lucía, in camera con la sorella, nota sul suo corpo dei lividi; e ascolta uscire dalla bocca di lei, immersa nel sonno, quella che può essere stata la sua confessione sotto tortura: «En el horno. Está en el horno» (Sender 2001: 37).

Il sospetto si rafforza quando, proseguendo nella lettura, si trova che Lucia ha notato casualmente che alla sorella – a differenza di altre donne accusate di collaborazionismo con la repubblica – la testa non è stata rapata: «A ella no le han cortado el pelo, como a otras» (*ibidem*).

E s'intensifica ancor di più nel constatare che nessuno, del coro muto del paese, le attribuisce alcuna colpa. Neppure la sorella, che è mentalmente sana e che forse, come ho detto, sa più cose di lei,

viene sfiorata dall'idea che a rivelare il nascondiglio dell'uomo possa essere stata Lucía.

Sono tutti segnali, questi, che abbiamo il dovere di cogliere, e che corroborano la possibilità dell'innocenza di Lucía a dispetto del fatto che lei si autoaccusi pervicacemente fin dall'inizio. Una possibilità favorita e al tempo stesso dissimulata dal fatto che il punto di vista narrativo è prevalentemente affidato a lei.

Sta a noi, però, raccogliere la consegna lasciata furtivamente ma ripetutamente dal testo, oltre la convinzione fermissima di Lucía che si avvale perfino di una supposta evidenza materiale per corroborarla:

Yo sé quien lo denunció. ¿No lo voy a saber si lo denuncié yo misma? Una noche de febrero, poco antes de amanecer, me acerqué al cuartel de los civiles y tiré una piedra envuelta en un papel por la ventana. En el papel había escrito: "Miren en el horno". La piedra rompió el cristal y al ruido acudieron y encontraron la denuncia. Cuando la leyeron yo estaba ya en mi casa. (Sender 2001: 36)

Come pure sta a noi non riposarci sulla centralità del punto di vista narrativo e sul protagonismo affidati a Lucía, ma sviluppare invece una lettura attiva, capace di captare che i segni che suggeriscono la colpa sono disseminati accortamente fra la protagonista, la sua antagonista e il coro che assiste senza voce. Se il primo piano viene affidato alla figura della giovane folle, ciò non significa che la situazione collettiva rappresentata sullo sfondo sia esente dalla stessa spirale di colpa e di dolore. Un dolore che è rappresentato nei suoi aspetti più infausti e insopportabili: incomunicabilità, solitudine, silenzio, delirio.

Letto in questa chiave, il testo risulta tacitamente e indistintamente assolutorio verso tutte coloro che hanno sofferto la guerra senza esserne responsabili, insomma le vittime. Un testo che si richiama ad una filosofia altrettanto assolutoria – il quietismo – a cui Sender si accostò, pure lui forse in cerca di soluzioni spirituali con cui alleviare la pena e allontanare il delirio. Il nodo con cui Sender allaccerà il racconto al testo del *Verdugo afable* sarà appunto all'insegna del quietismo, e del suo teorico:

[...] de todas sus discusiones se desprendía una evidencia: la superioridad moral del hombre que acepta las miserias del humano destino sin ilusiones y hasta el fin. La grandeza del hombre conscientemente

abyecto. La superioridad del miserable de Miguel de Molinos. (p. 364)

Si badi bene, però: un testo assolutorio, sì, ma non pacificante; anzi, decisamente inquietante, perché da quello spazio – il guado – che potrebbe favorire la riappacificazione e la quiete, continuano a levarsi spaventosi i fantasmi dei morti.

### Bibliografia citata

- Mainer, José-Carlos (1989), “Noticia de una novela desconocida de Ramón J. Sender: ‘El vado’ (1948)”, in Mainer, José-Carlos, *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*, Zaragoza, Oroel: 193-208.
- Salguero, José M. (1994), “Más reelaboraciones en *El verdugo afable* y el libro olvidado de Ramón J. Sender: *El vado*”, *Alazet*, 6: 261-275.
- Sender, Ramón J. (1954), “El puente imposible”, *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*, 4, enero-febrero: 65-72.
- Sender, Ramón J. (2001), *El vado*, ed. José Domingo Dueñas, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- Sender, Ramón J. (2008), *Il guado* (trad. Emanuela Bianchin), in Aub, Max, F. Ayala, R.J. Sender, *Una farfalla sull’orlo dell’abisso*, ed. F. Cappelli, Pisa, Edizioni ETS: 144-174.
- Sender, Ramón J. (2010), *Requiem pour un paysan espagnol & Le gué*, Paris, Attila: 96-167.



## Frontiere di generi: Galdós tra romanzo e teatro

Assunta Polizzi  
(Università degli Studi di Palermo)

Il concetto di “frontiera” nasce, in epoca contemporanea, in relazione essenzialmente con l’ambito storiografico e territoriale, e, in forma ancor più emblematica, in stretta attinenza con la cultura tradizionale statunitense, nella quale assume una connotazione antropologica nell’indicare il *limen* tra la civiltà euroamericana e quella “selvaggia” delle popolazioni indigene, ovvero quel luogo labile della configurazione di una identità. La mobilità e la trasformazione sono gli elementi che definiscono il concetto come costruzione virtuale, non identificabile, pertanto, con una linea come il “confine”, ma piuttosto con l’idea di una fascia instabile, determinata dal variare delle complesse relazioni tra il “fuori” e il “dentro”, il “centro” e la “periferia”. È proprio in questo interstizio del concetto che si innesta la sua possibilità di convertirsi in “soglia”, passaggio e inizio di una ricerca dell’altro, luogo dell’incontro<sup>1</sup>.

Ne deriva l’apertura a una dimensione filosofica del concetto, che Umberto Eco (2009) recupera in forma paradossale nel suo saggio para-antropologico, «Il problema della soglia»<sup>2</sup>, nel quale narra l’origine della filosofia nel paese dei Mastieni, oggi scomparsi, per opera dei medici, i quali, dediti alla dissezione dei cadaveri, tra una morte e l’altra, avevano abbastanza tempo per pensare. Il loro primo pensiero filosofico, quello di un tale Gado di Bastuli, attraverso un atto di astrazione, coincise proprio con la visione dell’idea di Soglia: «Noi siamo mastieni in quanto c’è la soglia» (Eco 2009: 3). In seguito, nel processo di sviluppo del concetto filosofico, Eburone di Altacete aveva affermato che «una Soglia in quanto Soglia non è necessariamente una realtà materiale percepibile, ma qualcosa che noi *pensiamo*, nel corso della nostra

---

<sup>1</sup> «Proprio in questo ambito allora la problematica delle soglie e dei limiti trova un proprio compimento, dato che la tensione fra i due ordini è canonica: le soglie *congiungono* tanto quanto i limiti *disgiungono*» (Zildemberg 2001: 137).

<sup>2</sup> Testo consegnato al gruppo di ricerca del progetto “Margine, Soglia, Confine, Limite: istituzioni, pratiche, teorie” dell’Università di Siena, Santa Chiara-Scuola Superiore, in occasione della *lectio magistralis* tenuta da Eco dal 27 al 29 aprile 2009 dal titolo «Questioni semantiche nell’estetica medievale».

esperienza materiale» (Eco 2009: 5). L'estinzione dei Mastieni sembra potersi attribuire, conclude Eco, proprio alla loro attività dubitativa circa la Soglia e, pertanto, all'invenzione della filosofia.

Ciascuna soglia si configura come prassi del proprio superamento (Drumbl 1991), giacché, secondo quanto ricorda Claude Zildemberg, da un punto di vista diacronico, è possibile osservare un costante spostamento della soglia verso il limite, «ciò vuol dire che un limite viene sostituito nella durata e occupato da un contenuto il quale, sino a quel momento, aveva assunto valore di soglia» (Zildemberg 2001: 124). È con tali costanti e impliciti caratteri di dinamicità e di rideterminazione che può mettersi in relazione il versante quantitativo della teoria della soglia, conosciuto come la «teoria delle catastrofi» nella sua canonica teorizzazione di René Thom (1980), secondo il quale si supera una soglia quando la variazione di un fattore produce repentinamente un effetto globale nuovo e smisurato.

Nello spazio indeterminato e neutrale della soglia si producono i fenomeni di transizione, fenomeni-soglia, il cui carattere fondamentale è la sospensione delle categorie oppositive. Ciò determina l'interesse anche da parte della Semiotica circa tali fenomeni e, ovviamente, da parte delle discipline teorico-letterarie. La soglia tra «semiosfere», definite in sé da Lotman (1985) come spazi omogenei e individuali<sup>3</sup>, separa queste e, allo stesso tempo, ne permette la comunicazione; lì è possibile l'interazione che altera i sistemi e che produce, anche nella produzione letteraria, proficui effetti di contaminazione e di ibridazione. Di nuovo, nella parole di Zildemberg (2001: 136),

Sarebbe facile mostrare come non vi possa essere alcuna semiotica locale che non debba prima o poi occuparsi della problematica delle soglie e dei limiti, nonché delle «tensioni profonde» che li agitano. Le varie forme di divenire estetico che oggi sconvolgono le arti sono cadenzate talvolta da superamenti di soglie – denominati «progressi» accettabili e ben presto accettati – talaltra da superamenti di limiti – giudicati scandalose «rivoluzioni» eppure a poco a poco anch'essi adomesticati, cioè trattati *a posteriori* come dei superamenti di soglie.

Tra i fenomeni-soglia nell'ambito letterario, la transizione di generi si configura in maniera ineludibile e complessa nel tempo,

---

<sup>3</sup> «[...] il confine semiotico è la somma dei «filtri» linguistici di traduzione» (Lotman 1985: 58).

con spostamenti e riformulazioni di soglie e di limiti da parte dei testi, sia nel piano formale che in quello del contenuto; mentre la riflessione teorica intorno a tali fenomeni si condensa nella bibliografia critica in maniera sempre più densa nel XX secolo.

A partire, probabilmente, dalle teorie formaliste, che scompongono il testo letterario per sottolinearne la componente verbale come pure i procedimenti tecnici, l'asse fondamentale nel processo di evoluzione storica dei generi sarà la costante tensione tra l'innovazione e la tradizione, con uno speciale protagonismo delle Avanguardie, capace di rendere patente lo sforzo eversivo della prima rispetto alla seconda. Il romanzo per Bachtin, inoltre, si configura come una "enciclopedia di generi", giacché "pluristilistico", "pluridiscorsivo", "plurivoco" (Bachtin 1979). Con le intuizioni di Maurice Blanchot negli anni Cinquanta, si fa strada, invece, un'ipotesi dissolvante dei generi letterari.

Difatti, nel suo *Le livre à venir* del 1959, riflettendo sull'opera di Joyce o di Broch, tra gli altri autori, più di una volta arriva a formulare la rottura della forma romanzesca, tradizionalmente concepita fino a quel momento, attraverso continue azioni di alterazione dei limiti segnati. Azioni necessarie all'interno del processo evolutivo della produzione letteraria, giacché, superando il limite, confermano l'esistenza del centro normativo proprio mentre lo distruggono e, si potrebbe aggiungere, si collocano proprio nella fascia produttiva della soglia. Tuttavia, nel chiedersi «Dove va la letteratura?», la risposta di Blanchot (1969: 202) coincide con la previsione della dissoluzione dei generi:

Il libro solo importa, così com'è, fuori dai generi, dalle rubriche, prosa, poesia, romanzo, testimonianza, in cui rifiuta d'incasellarsi, negandogli il potere di fissare quale sia il suo posto e di determinare la sua forma. Un libro non appartiene più a un genere, ciascun libro dipende dalla sola letteratura, come se in essa giacessero anticipati nella loro generalità i segreti e le formule che permettono di dare realtà di libro a quanto si scrive. Tutto perciò avverrebbe come se, dissolti i generi, la letteratura sola si affermasse, splendesse nel misterioso chiarore che ne emana, e che ogni creazione letteraria le rimanda moltiplicato, – come se dunque ci fosse una «essenza» della letteratura.

La posteriore meditazione di Todorov (*Les genres du discours*, 1978) prende le mosse proprio da questa considerazione, recupera il presupposto circa la doppia valenza, distruttiva e asseverativa, dell'alterazione del *limen* tra i generi, e si proietta verso una nuova

formulazione della questione. Il piano della riflessione si sposta verso la componente discorsiva del testo letterario, che si configura alla stregua di qualsiasi atto linguistico nella prassi di codificazione di proprietà discorsive<sup>4</sup>. I generi non si dissolvono, ma si trasformano, «per inversione, per spostamento, per combinazione» (Todorov 2002: 47).

Molto più recentemente, segnalando un riferimento investigativo italiano, risultano di grande interesse i contributi del gruppo di ricerca diretto da Alberto Destri (1999) e Anna Maria Sportelli (2001) intorno ai fenomeni di ibridazione e di contaminazione tra i generi come prassi connotativa, nonché proficua, delle letterature europee del XX secolo.

Tuttavia, ricordando che sia nella prassi che nella riflessione è nel processo tra Neoclassicismo e Romanticismo che si produce la necessità di una radicale revisione intorno al *limen* tra i generi, appare ineludibile qui fissare la tappa naturalista del dibattito, al fine di imbastire le relazioni intellettuali di continuità e di opposizione tra il XIX e il XX secolo, oltre a intravedere le necessarie coordinate che informano la prassi letteraria di Benito Pérez Galdós. In forma emblematica, il testo che raccoglie il corso di Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, del 1980, applica all'ambito letterario le teorie positiviste dell'evoluzionismo scientifico e filosofico. Conseguentemente, il pensatore concepisce i generi in quanto determinati dalle forze vitali che li alimentano in un continuo divenire, mentre, allo stesso tempo, li esauriscono, in una dimensione naturale di costante scontro tra modelli predominanti e nuove formulazioni:

[...] la storia, o la successione, delle forme del romanzo francese. Esso ci si mostra innanzitutto nella forma di *Epopèa* o di *Canzone di gesta*:

---

<sup>4</sup> «Il fatto che i generi esistano come istituzioni fa sì che essi funzionino come “orizzonti di attesa” per i lettori e come “modelli di scrittura” per gli autori. Ecco i due versanti dell'esistenza storica dei generi (o, se si preferisce, di quel discorso meta discorsivo che prende i generi come proprio oggetto). Da un lato, gli autori scrivono in funzione del (il che non significa in accordo col) sistema di generi esistenti, e possono testimoniarlo all'interno come all'esterno del testo, o persino, in un certo senso, fra i due: sulla copertina del libro; tale testimonianza non è ovviamente l'unico mezzo per dimostrare l'esistenza dei modelli di scrittura. D'altro lato, i lettori leggono in funzione del sistema di generi, che conoscono grazie alla critica, alla scuola, alla rete di diffusione del libro o semplicemente per sentito dire; non è tuttavia necessario che siano consapevoli di tale sistema» (Todorov 2002: 51).



*Roland, Aliscan, Renaud de Montauban*; e in questa forma, è noto, è quasi storia [...]. Ma, d'altro lato, nella misura in cui perdeva in sostanza storica, proprio per riempierne il vuoto, l'epopea offriva più largo spazio alla leggenda o al sogno; è l'epoca dei *Romazi della Tavola Rotonda* [...]. La questione, ora, è di sapere qual è il reciproco rapporto tra queste forme, e in che modo si debbono denominare la cause ancora sconosciute che sembrano averle come liberate successivamente le une dalle altre. [...]. O ancora, in altre parole, c'imbatiamo in qualcosa di analogo a quella "differenziazione" progressiva" per cui, nella natura vivente, c'è un passaggio della materia dall'omogeneo all'eterogeneo, e costantemente, quasi, il dissimile scaturisce dal simile? (Brunetière 1980: 11-13)

In maniera coerente rispetto alla matrice biologica, da questa prospettiva evolutiva si deduce senza dubbio una tendenza della storia letteraria verso la perfettibilità, che mirerebbe alla conservazione delle forme "pure" a danno di quelle "bastarde". Tuttavia, è proprio nei processi di evoluzione dei generi secondo complesse fasi di "esistenza", "differenziazione", "fissazione", "modifica" e "trasformazione", che risultano dai cinque punti in cui il pensatore articola il suo corso nella lezione inaugurale (Brunetière 1980: 15-16), che risiede la componente più rilevante delle sue ipotesi per l'interpretazione dei complessi sistemi letterari a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Attraverso la parole di Paolo Bagni, se ne ritrova una sintesi (2001: 7):

Brunetière ha tentato di accordare l'idea normativa di genere con la prospettiva evolutiva mediante una netta calibratura del concetto di evoluzione: che non significa un movimento *ad infinitum*, bensì un movimento esplicitamente *teleologico*, mirato a un «fine», così da assicurare l'identità a sé del genere nella dinamica della variazione.

Nella linea di sviluppo che va tessendosi nella struttura poetica della lunga pratica di scrittura di Galdós, accanto a una costante ricerca intorno alle possibilità di esplorazione introspettiva della parola narrata, va imbastendosi un processo di decomposizione del genere romanzo, che, configurandosi come un fenomeno-soglia in graduale divenire, va spostandosi verso il testo drammatico. A ciò si accompagna la conseguenza che vede la parola gradualmente liberata dal potere di un narratore, extra o intradiegetico, passando sempre più spesso ai personaggi e tracciando scenari più autenticamente multiprospettici. Come un costante scivolamento di soglie e di limiti, il romanzo di Galdós, nel suo complesso, evolve dalla

tradizionale quanto inverosimile onniscienza (pensiamo alle *Novelas de la primera época* degli anni Settanta), passando dalla patente contaminazione tra romanzo e teatro che struttura *La desheredada* del 1881, primo romanzo delle *Novelas españolas contemporáneas*, l'autodiegesi (*Prima Serie* degli *Episodios nacionales*, 1875-1879, *El amigo Manso*, 1882) e l'esperienza del modo epistolare (*La incógnita*, 1889) fino ad una tappa di grande rilevanza in cui si collocano le *novelas dialogadas*, testi che si impossessano della mimesi drammatica, benché non ancora dei modi del codice teatrale. Nell'ultima tappa della sua scrittura, Galdós porterà a termine il processo evolutivo, sondando la potenzialità e i limiti della comunicazione drammatica, essenzialmente la sua fondamentale natura polisemica, anche attraverso una personale attività di "traduzione intersemiotica", nella formulazione di Jakobson (1966), o "trasmutazione", nella rivisitazione del concetto da parte di Eco (2003), di alcuni testi dal genere romanzesco a quello drammatico. Giacché si rende più patente nella *novelas dialogadas* la componente "transitiva", collocandosi più dichiaratamente in uno spazio "soglia" della prassi di scrittura galdosiana, questo studio si concentrerà proprio su questi testi e sulla riflessione teorica che lo scrittore canario consegna ai prologhi di questi romanzi. Si tratta, in modo specifico, di tre *novelas dialogadas* che Galdós riscrive per il teatro, *Realidad* (1889, 1892), *El abuelo* (1897, 1904) e *Cassandra* (1905, 1910)<sup>5</sup>, innestate nella tradizione de *La Celestina* che, considerandone il genere, così definisce lo scrittore: «Que me diga también el que lo sepa si *La Celestina* es novela o drama. *Tragicomedia* la llamó su autor; *drama de lectura* es, realmente, y, sin duda, la más grande y bella de las novelas habladas» (Pérez Galdós 1990b: 801).

*Realidad, novela en cinco jornadas* porta a termine un progetto narrativo che era iniziato tra le pagine del romanzo anteriore, *La incógnita*, ovvero plasmare in due testi, perfettamente differenziati, un'identica materia argomentale. La "trasformazione magica" delle lettere di Manolo Infante, avvenuta nella *caja de los ajos*, ovvero di un testo nell'altro, disegna il percorso di uno slittamento da un genere all'altro, dal romanzo epistolare, al romanzo dialogato. Nelle parole di Equis, autore dell'ultima epistola de *La incógnita* e

---

<sup>5</sup> Per completare il quadro, è necessario ricordare che adatta al teatro anche una *novela de la primera época*, *Doña Perfecta* (1876, 1896), e due *episodios nacionales* della *Pimera Serie*, *Gerona* (1874, 1893) e *Zaragoza* (1874, 1907).

privilegiato lettore di tutte quelle che compongono il romanzo scritte da Manolo, riceviamo la descrizione del fenomeno:

[...] verás como te tranquilizas al saber de qué modo natural y sencillo se produjo esa REALIDAD que tanto te pasma, saliendo de tu letra sin que tú pusieras en ella la mano [...]. Guardaba yo tu correspondencia, perfectamente liada con balduque, en una arca donde suelo meter para que no me los roben estos pillos, los ajos de la última cosecha [...]. Yo les había puesto un rotulito que decía *La incógnita*. Pues anteayer se me antojó releerlas. Abro mi arca, y ... puf. Sin juramento me puedes creer que salía de allí un olor de mil demonios. Echo mano al paquete, y me lo encuentro transformado en el drama o novela dialogada, *de tu puño y letra*, que recibiste por el buen Tafetán [...]. Pero qué ¿no crees en las metamorfosis? Para mí es tan común el fenómeno, y lo he presenciado tantas veces, que no me causa sorpresa alguna. (Pérez Galdós 1976: 253-254)

La necessità che avverte Galdós sembra essere quella di superare la mediazione di un soggetto narrante, per aprire il romanzo a spazi di rappresentazione in cui il personaggio, in autonomia, enuncia il dramma che ha sede nella propria coscienza. *Realidad* è un romanzo dicotomico rispetto a *La incógnita*, in cui lo sguardo e la voce limitati da uno statuto narrativo intradiegetico testimoniale ricevono un completamento molteplice e poliedrico attraverso l'asse strutturale del dialogo diretto da parte dei personaggi, come pure attraverso il monologare delle loro coscienze. Tra le varie tecniche del codice teatrale rintracciabili nel romanzo, la presenza più vistosa è quella degli *aparte* e dei *para sí*, che possono essere interpretati come una forma di monologo all'interno del tessuto narrativo, in cui, però, è rilevante la complicità con il pubblico, ovvero con il lettore in un livello narrativo extradiegetico, situato comunque oltre lo spazio di percezione di chi condivide la scena con il personaggio che li enuncia. Inoltre, ai soliloqui, struttura dialogale con se stessi, si accompagnano i dialoghi con un interlocutore immaginario, come la Sombra o La Imagen: enti che rendono patente sulla scena del romanzo le ossessioni, le paure e, in ogni caso, la scomposizione psichica del personaggio che cerca un costante vincolo dialogale con un tu. Nella scena conclusiva del romanzo, ad esempio, dialogano Orozco e La Imagen di Federico:

La Imagen     [...] ¿por qué no duermes tranquilo? ¡Pobre cerebro, atormentado noche y día por las fórmulas algebraicas de la conciencia universal! Si no te calentaras los

Orozco                   cascos dormido o despierto, no vendría yo a  
                                   molestarte.  
 La Imagen           No me molestas. Pasa aquí. (*Entran en la alcoba*)  
                                   Se me ocurrió venir porque pensabas en mí más de lo  
                                   que yo merezco, reproduciendo en tu mente mi  
                                   persona y mis actos con una fuerza que hacías vibrar  
                                   mis inertes huesos [...]. (Pérez Galdós 1977: 274)

*Realidad*, «drama en cinco actos» sarà, nel 1892, il primo testo teatrale che Galdós porterà sulle scene.

Riguardo alla definizione del genere *novela dialogada*, più tardi, nei prologhi a *El abuelo* (1897) e a *Casandra* (1905), lo scrittore indicherà diverse soluzioni, «novela hablada», «novela intensa» o «drama extenso», in ogni caso una forma ibrida, un «cruzamiento incestuoso», tra romanzo e teatro, necessario, nell'opinione dello scrittore, giacché «los tiempos piden al teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la novela, que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico» (Pérez Galdós 1990a: 906).

Alcuni anni dopo, nel 1897, ne *El abuelo*, *novela en cinco jornadas*, Galdós compone direttamente la narrazione in modo drammatico, come facendo scivolare il testo nella spazio "soglia" verso un ulteriore limite: il nucleo dell'azione si concentra all'interno dei personaggi, la descrizione e la narrazione, come processo di costruzione dello spazio esterno e sociale, ne sfumano i contorni, che perdono il tratto deciso di altri testi. Tuttavia, la presenza di una voce che orienta ed emette giudizi si concentra prepotentemente nelle didascalie, non ancora funzionali indicazioni di regia come saranno nel dramma, ma complessi interventi per il lettore della *novela hablada*. A differenza di quanto si era prodotto nel caso di *Realidad* romanzo, che trovava un cospicuo spazio per la narrazione e la descrizione degli ambienti e dei personaggi nel testo anteriore e dicotomico de *La incógnita*, per voce di un singolare narratore intradiegetico, a sua volta autore delle lettere che compongono l'intera materia del romanzo, *El abuelo* rende pienamente patente l'ibridismo del genere sperimentato da Galdós. In questo testo, le lunghe didascalie che aprono le *jornadas*, o che si innestano tra i dialoghi dei personaggi tra parentesi, si strutturano nella forma di spazi narrativi amministrati da una voce onnisciente che essenzialmente descrive, informa degli antecedenti imbastendo pareri con ricche aggettivazioni, che anticipa la traiettoria degli

eventi, dirigendo, comunque, lo sguardo e il giudizio del lettore. Leggiamone l'esempio che apre la prima scena della prima *jornada*:

Terraza de la Pardina. [...] Son marido y mujer, de más de cincuenta años, ambos regordetes y de talla corta, de cariz saludable, coloración sanguínea y mirar inexpresivo. Pertenecen a la clase ordinaria, que ha sabido ganar con paciencia, sordidez y astucia una holgada posición, y descansa en la indiferencia pasional y en la santa ignorancia de los grandes problemas de la vida. El rostro de ella es como una manzana, y el de él, como pera de las de piel empañada y pecosa. No tienen hijos, y, cansados de desearlos, principian a alegrarse de que no hayan querido nacer. Se aman con rutina y apenas se dan cuenta de su felicidad, que es un bienestar amasado en la sosería metódica y sin accidentes. [...]. Su única ambición es vivir, seguir viviendo sin que ninguna piedrecilla estorbe el manso correr de la onda vital. El hoy es para ellos la serie de actos que tienen por objeto producir un mañana enteramente igual al de ayer. [...] Para entrambos la Naturaleza es una contratista puntual y una dispensera honrada, como ellos prosaica, avarienta, guardadora. En la mesa una cesta de hortalizas. (Pérez Galdós 1990a: 802)

Nel prologo a questo romanzo, Galdós torna a professare la propria convinzione di voler adottare i modi della rappresentazione scenica per il romanzo e, soprattutto, di dover necessariamente abbandonare qualsiasi tipo di mediazione narrativa, nel tentativo artistico di restituire al lettore un più "realistico" e diretto scandaglio degli spazi intimi dell'individuo che il personaggio rappresenta:

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. Siempre es una referencia, algo como la *Historia*, que nos cuenta los acontecimientos y nos traza retratos y escenas. Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza. Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca, ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es

por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan. (Pérez Galdós 1990b: 800-801)

Quando Cesare Segre, nel suo *Teatro e romanzo* (1984), cerca di differenziare e allo stesso tempo di mettere in contatto i due tipi di “relazione letteraria”, prende le mosse proprio da questa stessa premessa: «Un primo discrimine tra i due tipi di comunicazione (e di testi) è dato dalla differenza di occultamento dell'autore nel teatro (dove chi parla sono solo i personaggi) e schieramento di mediazione tra autore e lettore del romanzo (autore implicito, narratore, narratore-personaggio, ecc.)» (Segre 1984: VII).

Lo studio di *Casandra, novela en cinco jornadas* (1905) e il suo sviluppo o “condensazione” nel dramma del 1910, rappresenta un'opportunità in più per recuperare il processo di transizione che vincola il testo romanzesco e quello drammatico, attraverso il caso di un *arreglo* teatrale<sup>6</sup> di un romanzo dialogato quando Galdós si era già da tempo esercitato nella pratica, tra molti successi e qualche fallimento di pubblico. Difatti, una lettura comparativa dei due testi, allo scopo di individuare nei dettagli le operazioni di soppressione, di ampliamento e di inserzione di interi passaggi o di unità minime, mostra un tessuto di limiti e di possibilità di grande ricchezza per la riflessione critica.

Per esempio, l'effetto più rilevante delle soppressioni si riferisce al piano del fuoco della narrazione, o meglio, come già evidenziato nel caso de *El abuelo*, a quella presenza di un narratore nelle didascalie o indicazioni di regia del romanzo dialogato che continua a dirigere nel testo lo sguardo del lettore, illuminando certi dettagli, orientandone l'interpretazione. Il suo svanire nel testo teatrale, attraverso la condensazione evidente in stringenti dati scenici nel testo secondario, certamente depotenzia l'attività descrittiva come possibilità di ordinare lo spazio narrato in cui agiscono i personaggi. Tuttavia, il testo va incanalandosi più direttamente verso il modo teatrale, in cui la parola è solo uno dei codici a disposizione, accompagnandosi o sostituendosi sulle scene al movimento, al

---

<sup>6</sup> Galdós scrive a Federico Oliver circa l'*arreglo* di *Casandra* in una lettera datata 22 novembre 1909: «Recibiré usted el tomo de *Casandra*, escrita en forma dialogal con el fin y propósito de arreglarla para la escena [...]. Hágame cargo del contenido y dificultades de la obra, y luego me dirá si emprendo el arreglo o lo dejo para las *calendas griegas*. Debo advertirle que el arreglo no se hará más que de los *tres primeros actos*, que son los actos de acción, por decirlo así» (Menéndez Onrubia 1983: 327).

cromatismo delle luci, alla gestualità degli interpreti, alla prossemica, ecc. Nelle parole di Berenguer (2002: 12): «Frente a la importancia que la novela otorga a la narración del entorno en que se mueven los personajes, el texto teatral elide y contiene, al mismo tiempo, los elementos que narran las circunstancias espaciales y temporales de la obra». Nella stessa linea interpretativa, è possibile collocare la generale condensazione dei passaggi in più agili scambi dialogali, che, potenziando la valenza polisemica dell'ambito dell'oralità, esprimono il nodo simbolico dell'evento drammatico. Ciò in consonanza con le proprietà che Segre individua come proprie della comunicazione teatrale, la "concentrazione" e l'"accelerazione", e, ricordando la volontà definitoria dello studioso, si direbbe:

1) il teatro tende a evidenziare quelli che sono definiti «episodi principali»: l'immediatezza di un'azione vista e ascoltata non ammette che per eccezione notifiche indirette e allusive; 2) come i discorsi dei personaggi fagocitano le motivazioni, così l'azione tende a identificarsi con l'avvenimento, il gesto e la parola hanno una tensione pragmatica enormemente più alta che nella narrativa; 3) l'identificazione degli spazi è operata in modo da segnalare, per coincidenza o per evidenziato contrasto, gli spazi semantici (Segre 1984: 22).

In *Casandra* romanzo, alle complesse didascalie con funzione narrativa si accompagnano scambi dialogali statico-descrittivi, ovvero con la funzione di offrire le informazioni sul passato dei personaggi o a contribuire alla loro caratterizzazione. Per esempio, nella prima scena si addensano passaggi prolettici su alcuni personaggi che a breve popoleranno lo spazio di rappresentazione, oppure i dialoghi raccolgono svariati indizi sulla personalità di doña Juana, snocciolati lungo gli scambi verbali tra questa e altri personaggi.

Altri fenomeni di transizione ascrivibile alla *novela dialogada* corrispondono al ventaglio degli effetti espressivi del registro colloquiale che Galdós era riuscito ad affinare nel romanzo. Sebbene il testo riveli la propria vocazione drammatica nell'intero impianto, si mantengono come funzionali alla verosimiglianza linguistica largamente praticata dallo scrittore molti procedimenti propri dell'oralità che, sorprendentemente, subiranno continue elisioni o riduzioni nel testo teatrale di *Casandra*, giacché sostituibile in larga misura dai codici drammatici che accompagnano o, a volte, sostituiscono, la parola degli attori sul palcoscenico. Nel romanzo,

pertanto, si fanno presenti casi di reiterazione espressiva con effetto ironico, come quando, parlando delle avventure amorose della domestica Pepa con un «carpinterillo fantasioso», nelle parole di doña Juana, nel romanzo segue: «Todo el santo día está ese gandul calle arriba, calle abajo, midiéndome la verja del jardín...» (Pérez Galdós 1990b: 909); casi di sintassi frammentata ed ellittica che possono esprimere dubbio, timore, indecisione da parte dei personaggi che ne fanno uso; casi di amplificazione reiterativa di concetti, come in questo esempio: «... porque los tiempos están malos ¿Me negarás que están malos los tiempos?» (Pérez Galdós 1990b: 913); e, infine, casi di interazione diretta tra gli interlocutori, proprie dei turni di parola nelle conversazioni, nei quali il secondo interlocutore completa l'enunciato del primo, sottolineando, nel romanzo, la propria presenza sulla scena narrata.

Come conclusione di questa riflessione dedicata ad approfondire le modalità secondo cui Galdós va acquistando, lungo la propria prassi di scrittura, la coscienza dei modi drammatici e va tracciando nella sua produzione un coerente ponte tra il proprio romanzo e il proprio dramma, è opportuno riconoscere nell'attività poetica dello scrittore canario, nel complesso, un incontrovertibile carattere "transitivo". In accordo con la teoria naturalista dei generi letterari, qui ripercorsa attraverso il pensiero di Ferdinand Brunetière, si delinea nell'opera di Galdós un'implicita vocazione all'evoluzione come "naturale" fenomeno di superamento della norma, in una traiettoria biologica che mira dinamicamente alla costante rideterminazione del genere testuale. In relazione con la continua sperimentazione di modi e di forme narrative, Galdós spesso effettua trasgressioni, soprattutto per quanto attiene ai generi, rispetto ai movimenti letterari che gli toccò attraversare e ai quali, tuttavia, ascrisse la sua opera, non fosse altro che come momento propizio al superamento, allo slittamento del centro, nel rispetto di una poetica del permanere nella proficua soglia. E, recuperando ancora una volta la sua voce, occorre annotare: «que en esto, como en todo lo que pertenece al reino infinito del arte, lo más prudente es huir de los encasillamientos, y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas» (Pérez Galdós 1990b: 801).



### Bibliografia citata

- Bachtin, Michail (1979), *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "Scienza della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Bagni, Paolo (2001), "Il campo di forza dei generi", in Sportelli, Annamaria, ed., *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Bari, Laterza: 3-9.
- Berenguer, Ángel (2002) "Sobre el texto dramático y su representación", *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de autores de teatro*, 10: 10-19.
- Blanchot, Maurice (1969), *Il libro a venire*, Torino, Einaudi.
- Brunetière, Ferdinand (1980), *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura*, Parma, Pratiche Editrice.
- Destri, Alberto, A.M. Sportelli eds. (1999), *Ai confini dei generi. Casi di ibridismo letterario*, Bari, Edizioni B.A. Graphis.
- Drumbl, Johann (1991), "Soglie e frontiere", in Trisolini, Giovanni, ed., *Le letterature di frontiera: per una cultura della pace*, Roma, Bulzoni: 139-145.
- Eco, Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, RCS Libri.
- Eco, Umberto (2009), "Questioni semantiche nell'estetica medievale", reperibile presso la pagina web: <http://solima.media.unisi.it/documenti/eco%20testo.pdf> (17.06.2010).
- Jakobson, Roman (1966), "Aspetti linguistici della traduzione", in Id., *Saggi di linguistica generale* (1963), Milano, Feltrinelli: 56-64.
- Lotman, Jurij M. (1985), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.
- Menéndez Onrubia, Carmen (1983), *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, C.S.I.C.
- Pérez Galdós, Benito (1976), *La incógnita*, Madrid, Taurus.
- Pérez Galdós, Benito (1977), *Realidad*, Madrid, Taurus.
- Pérez Galdós, Benito (1990a), *El abuelo. Novela en cinco jornadas*, Madrid, Aguilar.
- Pérez Galdós, Benito (1990b), *Casandra. Novela en cinco jornadas*, Madrid, Aguilar.
- Segre, Cesare (1984), *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi.
- Sportelli, Anna Maria ed. (2001), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Bari, Laterza.

- Thom, René (1980), *Stabilità strutturale e morfogenesi. Saggio di una teoria generale dei modelli* (1972), Torino, Einaudi.
- Todorov, Tzvetan (2002), *I generi del discorso*, Firenze, La Nuova Italia.
- Zildemberg, Claude (2001), “Soglie, limiti valori” (1993), in Fabbri, Paolo, G. Marrone, eds., *Semiotica in nuce. Vol. II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi: 124-138.

Una proposta di dialogo fra culture:  
la filosofia interculturale di Raúl Fornet-Betancourt

Michele Porciello  
(Università degli Studi di Genova)

### Introduzione

Il tema di questo convegno è, come recita il programma, «sondare, attraverso gli strumenti d'indagine propri di ogni ambito disciplinare, il concetto di "frontiera" intesa non solo come limite, ma anche e soprattutto come soglia che si apre sul nuovo o sull'altro».

Sull'interpretare la frontiera come limite *nulla quaestio*. Etimologicamente frontiera viene dal latino *frons-frontis*, fronte, parola che viene usata, come ricorda il sociologo Franco Cassano, anche per rappresentare il massimo dell'ostilità: il *fronte*, cioè la prima linea della guerra. Oltre ad essere anche all'origine di *fronteggiare*, *affrontare*, *affronto*, e dell'aggettivo *frontale* (Cassano 2007: 51).

Intese come limite, dunque, le frontiere sono luoghi di contrapposizione e di divisione. Allo stesso tempo, però, questo stare di fronte, presuppone *l'altro*. Quindi la seconda parte dell'articolazione del tema: «soglia che si apre sul nuovo o sull'altro». E in questo modo ho deciso di interpretarla attraverso la proposta della *Filosofia Interculturale* del filosofo cubano Raúl Fornet Betancourt<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Raúl Fornet-Betancourt è un filosofo cubano che si è formato soprattutto in Europa: Spagna, Francia e Germania. Per questo la base della sua formazione teorica, almeno quella iniziale, va cercata in filosofi come Sartre, Foucault, Levinas e, successivamente, nel marxismo. Alla sua formazione, però, hanno contribuito anche autori latinoamericani come José Martí. Il suo pensiero si è articolato in un itinerario che prevede quattro tappe: 1) la ricezione della filosofia europea (1978-1986); 2) il transito verso il modello interculturale (1987-1994); 3) la proposta di un nuovo paradigma: la filosofia interculturale (1995); 4) la proposta di una prassi etico-politica della interculturalità (dal 1995) (cf. Vallescar Palanca 2001: 81-90). Ha ricoperto e ricopre diversi incarichi: Direttore della rivista internazionale di filosofia *Concordia*; Coordinatore del *Programa de Diálogo Filosófico entre Norte-Sur* e dei *Congresos Internacionales de Filosofía Intercultural*. Attualmente insegna Linguistica e Teologia all'Università di Aquisgrana in Germania. Tra le sue opere più importanti, dove affronta la tematica della filosofia interculturale, segnaliamo: (Fornet-Betancourt 1985; 1992; 1994; 1994; 2001; 2003; 2004). Sulla sua opera il lavoro più

Per il nostro filosofo le culture sono processi di frontiera, ma «las fronteras que separan a los universos culturales específicos son al mismo tiempo el territorio donde se pueden descubrir los puentes para transitar de una a otra y constatar la interacción entre ellas»<sup>2</sup>. Il dialogo tra le diverse culture, che è alla base della filosofia interculturale, diventa lo strumento necessario per la costruzione di questi ponti. E, dopo l'alba del nuovo millennio, lo è diventato sempre di più.

Un'alba, a dire il vero, che si preannunciava con i migliori auspici. C'era la voglia, come scrive il filosofo Fred Dallmayr, di mettere alle spalle definitivamente alcuni momenti drammatici del Novecento: le guerre, l'olocausto, episodi di pulizia razziale (Dallmayr 2010: 19). E ricorda che proprio per questo le Nazioni Unite avevano dichiarato il 2001 «anno del dialogo tra civiltà», e papa Giovanni Paolo II aveva invitato – durante la giornata mondiale della pace (1° gennaio, 2001) – a incoraggiare il dialogo tra le culture per una civiltà «dell'amore». Il mondo, però, si è svegliato con l'11 settembre. A conferma, quasi, di quelle tesi che sostenevano lo «scontro» tra le civiltà e che avevano avuto nel politologo Samuel P. Huntington il loro teorico più importante (Huntington 2000). Ma non tutti si sono rassegnati a questa esegesi. Anzi. Si è continuato a sostenere che non lo scontro, bensì il dialogo tra le culture doveva essere la nuova sfida, e il testo di Dallmayr ne è la conferma. L'autore, dopo aver formulato nella prima parte del libro alcuni parametri teorici e filosofici con cui affrontare il dialogo, nella seconda passa a illustrare il significato del dialogo di civiltà attraverso alcune «voci esemplari», come lui stesso le definisce, tratte da contesti culturali diversi: la civiltà islamica, l'India. L'idea di questo intervento è anche quella di aggiungere, a dieci anni da quel terribile 11 settembre e ovviamente con tutti i miei limiti, una voce in più alla sinfonia del dialogo. Questa voce in più è precisamente la proposta della *Filosofia Interculturale* di Raúl Fornet Betancourt costruita sulla base del dialogo tra le culture.

---

interessante resta quello di Vallescar Palanca 2001. Un'ulteriore sintesi del pensiero del filosofo è in Beorlegui 2006: 814-830 e in Blanco 2009. In Italia ricordiamo i lavori di Cacciari 2007 e di Caputo 2009.

<sup>2</sup> Fornet-Betancourt 2001: 184-185. In questo libro Fornet-Betancourt ripropone, oltre al testo *Hacia una filosofía «intercultural» latinoamericana*, 1994, una serie di suoi interventi fatti in diversi congressi sulla Filosofia Interculturale. Il libro, anche se non interamente e con una introduzione dello stesso filosofo, è stato tradotto in italiano da Coccolini 2006.

Ragioni di spazio e di luogo in cui presento questa «voce», mi hanno spinto a fare una scelta: non cadere nel tecnicismo filosofico<sup>3</sup>. In questo sono stato aiutato da un'esigenza simile che ha avuto lo stesso Fonet Betancourt nel presentare la sua proposta in un «ambiente» dove non vi erano specialisti in materia. E lo ha fatto utilizzando un linguaggio che ha facilitato la comunicazione e lo scambio con colleghi di altre discipline, partendo, soprattutto, con un breve chiarimento su quei termini che sostanziano la sua proposta: «America Latina», «filosofia», «cultura», «intercultural», (Fonet-Betancourt 2002: 123-138).

## 2. Filosofia (brevemente) e cultura in Raúl Fonet-Betancourt

Indubbiamente la proposta filosofica di Raúl Fonet-Betancourt è fortemente debitrice verso la sua realtà di origine: quella iberoamericana. Una realtà costituita culturalmente da «*tantas y tan variadas matrices culturales*» che ha prodotto una filosofia come «*resultado del encuentro entre cinco grandes configuraciones culturales: la cristiana-occidental, la islámica, la judía, la amerindia y la afroamericana*» (Fonet-Betancourt 2001: 381). Questo incontro, però, è anche una sfida. Una sfida doverosa in quanto la filosofia iberoamericana «*dispone de una capacidad de ver y de realizar el mundo interculturalmente, esto es, plurivisionalmente, que la pone en condiciones para esbozar un "plan" alternativo a la globalización neoliberal de nuestros días*» (*ibidem*). Il filosofo sottolinea, però, che non si tratta di riproporre tesi del passato come «*l'ariegismo*» di Rodó o la «*raza cósmica*» di Vasconcelos, ma

se trataría más bien de crear un movimiento para organizar económica, política, social y culturalmente la unión ecuménica de pueblos y culturas que para afirmarse a sí mismos o realizar su identidad, no necesitan negar al otro, sea este otro una cultura o una porción de na-

---

<sup>3</sup> Una considerazione su questo, però, è quasi doverosa. Sulle ragioni dello «spazio», ancora una volta *nulla quaestio*. Lo stesso principio, per quanto mi riguarda, non è però applicabile per il «luogo», perché ciò sembrerebbe confermare un vecchio pregiudizio sulla filosofia ispanica: quello della sua inesistenza. Vecchio pregiudizio, ma anche nuovo, considerata la recente denominazione del nostro macrosettore: «Lingue, letterature e culture spagnola e ispanoamericane». Del termine filosofia nessuna traccia.

turaliza, ya que en su matriz cultural está inscrita una vocación universalista de acogida al otro (ivi: 381-382).

Insomma una nuova proposta filosofica che si contrappone ad una certa tradizione autorevole – come quella di Martin Heidegger – che di fatto, sostiene Fornet-Betancourt, ha assolutizzato un solo modo di pensare<sup>4</sup>. Contro questa assolutizzazione del pensiero il filosofo cubano sostiene, invece, che la filosofia «se da siempre en una pluralidad de formas de pensar y de hacer» (Fornet-Betancourt 2002: 124). Tale pluralità, non è determinata dal fatto che il pensiero filosofico si manifesta in diverse lingue, ma dal fatto che è un «quehacer contextual» (*ibidem*). Si potrebbe affermare – ricorda – che questo è ovvio, però, basta considerare la storia dell'istituzionalizzazione accademica della filosofia per rendersi conto che la cosa non è poi così scontata. In questa storia «el quehacer filosófico» è stato ridimensionato a una disciplina di studio, o a un ramo del sapere accademico o, peggio ancora, a mera “carrera” (ivi: 125). E quest'ultima è morte un po' peggiore, come qualcuno potrebbe cantare<sup>5</sup>. Questo processo riduttivo, denuncia Fornet-Betancourt, ha consegnato la filosofia alla mercé di una tradizione arrogante che ha preteso di essere il centro esclusivo del sapere filosofico e che, soprattutto, ha sostituito il confronto tra le diverse realtà con il solo studio dei testi sacralizzati da tale tradizione: quella europea-occidentale. Contro questa “arroganza” il filosofo cubano propone una trasformazione profonda della filosofia. Più radicale, ci tiene a sottolineare, di quelle proposte «por el marxismo, por la teoría de la acción comunicativa o, incluso, por la filosofía de la liberación latinoamericana» (Fornet-Betancourt 1994: 12). Poiché anche queste proposte filosofiche hanno il limite di essere trasformazioni della filosofia che non superano l'orizzonte della propria cultura o dell'ambito culturale corrispondente: si tratta, insomma, di «transformaciones monoculturales de la filosofía», mentre l'attuale contesto storico-intellettuale reclama una radicale «transfor-

---

<sup>4</sup> Infatti in un suo importante saggio il filosofo tedesco afferma che “Questo modo di dire sovente ripetuto, «filosofia europea occidentale», è in verità una tautologia. Perché? Perché la «filosofia», nella sua essenza, è greca – e greco significa qui: la filosofia è, in quanto all'origine della sua essenza, di tale natura che per dispiegarsi ha fatto innanzitutto appello al mondo greco e di esso se è valsa” (Heidegger 1981: 14-15).

<sup>5</sup> Francesco Guccini, “Canzone delle osterie di fuori porta”.

mación de la filosofía» che non può essere realizzata «recurriendo al material crítico de una determinada tradición cultural» (*ibidem*).

Dunque propone una filosofia intesa non come la semplice conoscenza di idee o di sistemi di idee, ma come una «nueva forma de filosofar cuya práctica, superando el horizonte de la filosofía comparada, vaya realizando la transformación de la filosofía que nos exige hoy el diálogo de las culturas» (Fornet-Betancourt 2001: 173). Un'esigenza previa di questo dialogo tra culture è la questione della sua «contextualidad fáctica del diálogo intercultural» (ivi: 177). Per questo, per il filosofo, la domanda iniziale è quella sulle reali condizioni economiche, politiche, militari che determinano «el intercambio franco entre las culturas de la humanidad como primera exigencia de las exigencias reales del diálogo de las culturas» (*ibidem*). Con questa "tarea previa" deve confrontarsi la filosofia. E l'impegno diventa un'esigenza della stessa filosofia, perchè così «se ve impelida a revisar todas sus referencias, a rehacer el árbol geneológico de sus conceptos y métodos y a discernir, en fin, su posible encerramiento teórico en el horizonte de un determinado ámbito cultural» (ivi: 180). Insomma confronto «con una verdadera pluralidad de contextos y de formas de interpretación», superamento della sua «ubicación monocultural», e apertura verso «otras formas de vida en su manera contextual de organizar, pensar, ver, sentir y reproducir todo lo que comprenden como su "mundo"» (*ibidem*). Il processo, però, è duplice perchè la filosofia viene sì trasformata dalle culture ma, contemporaneamente, «se convierte en fermento de transformación de las culturas en diálogo» (ivi: 183). In questo modo si realizza quello che definisce il fenomeno della «desobediencia cultural», concetto che gli consente di riassumere il ruolo della filosofia (interculturale). Ma, concretamente, di cosa si tratta? Di fatto è un atto che consente a questa filosofia di rifiutare qualsiasi fossilizzazione, sacralizzazione della cultura. E, al contrario, di poter considerare la propria cultura come un «universo transitable y modificable» (ivi: 186). In questo modo si concede alle diverse culture la possibilità di interpretare il mondo attraverso le proprie categorie senza, però, ridurlo alla propria interpretazione. Ancora: il fenomeno della «desobediencia cultural» permette di considerare la propria cultura come una «opción». Indubbiamente ogni individuo appartiene a una determinata cultura, ma questo non significa che bisogna subirla «como una dictadura que le prescribe totalitariamente su forma de hacer y de pensar», e nemmeno come «una cárcel de la que es imposible

evadirse» (ivi: 187). Al contrario, l'individuo è contemporaneamente prodotto e produttore di cultura. Meccanismo che consente al soggetto umano di riposizionarsi culturalmente e, cosa ancora più importante in un periodo di scontro tra civiltà, di scegliere tra alternative culturali: «sea ya recuperando la memoria de tradiciones truncadas u oprimidas en la historia de su universo cultural, sea recurriendo a la interacción con tradiciones de otras culturas, o sea inventando perspectivas nuevas a partir del horizonte de las anteriores» (*ibidem*). Questa possibilità di scelta, non indica la prospettiva del multiculturalismo in quanto «aquél – il multiculturalismo – quiere lograr una “cultura común” por la yuxtaposición, mientras que ésta, – la filosofía intercultural – como se desprende de su función fermentadora de la “desobediencia cultural”, busca la transformación de las culturas por procesos de interacción, es decir, convertir las fronteras culturales en puentes sin casetas de aduana» (ivi: 187-188).

Per rendere più comprensibile la proposta della «desobediencia cultural» occorre esplicitare meglio l'idea che della cultura ha il filosofo cubano. Non si riferisce a una sua concezione “alta”, quella della «esfera abstracta, reservada a la creación de valores “espirituales”» ma, al contrario, ragiona su quel «proceso concreto por el que una comunidad humana determinada organiza su materialidad en base a los fines y valores que quiere realizar» (ivi: 181). Inoltre intende le culture come degli universi originari, precisando però che questa originarietà non è sinonimo di «aislamiento, encerramiento solipsista o autoctonía intransitiva» (ivi: 184). E, soprattutto, non esclude la interazione tra le diverse culture ma, al contrario,

la supone como uno de los factores que la posibilita como originariedad histórica, es decir, como originariedad que no se da de una vez por todas, cual entidad metafísica caída del cielo, sino que va naciendo de procesos en los que se discierne precisamente el “dentro” y el “afuera”, lo “propio” y lo “extraño”, etc., esto es, en los que va cuajando una apropiación específica del mundo, una forma específica de tratar con él y de organizarlo. (*ibidem*)

Questa concezione storica della cultura impedisce di considerarla come dei «bloques monolíticos; como manifestaciones del desarrollo de una tradición única que crece sin conflictos ni contradicciones» (ivi: 185). Indubbiamente, anche per Fornet-Betancourt, una cultura non può esistere senza tradizioni. Anzi, le cul-



ture sono tali perché producono tradizioni: di vita quotidiana, linguistiche, politiche, religiose. Quello che rifiuta è la riduzione delle culture alle loro «tradiciones constituidas» o, come meglio specifica, «las culturas no deben considerarse como museo donde se custodian las tradiciones culturales como piezas intocables» (Fornet-Betancourt 2003: 21). Se così fosse si correrebbe il rischio di “sacralizzarle” soccombendo alla tentazione di un fondamentalismo culturale che produce in-cultura (Fornet-Betancourt 2001: 225). Contro questi rischi è imprescindibile alimentare il conflitto, o meglio, quella «tensión entre tradición e innovación», *ibidem*). Tensione che va interpretata come un processo dialettico attraverso il quale transita una cultura durante il suo sviluppo e, in questo modo, si realizza non confermando le proprie tradizioni, ma trasformandole. Inoltre questo processo dialettico tra tradizione e innovazione è «una constante cultural en el desarrollo de las culturas de la humanidad» (ivi: 227). Questo significa che non lo si può spiegare come una conseguenza della modernità europea che indubbiamente lo caratterizza, ma non lo origina. E nemmeno si può accettare l'equiparazione tra innovazione e modernizzazione, soprattutto quando il concetto di modernizzazione è inteso come un «reajuste» al modello culturale «moderno-europeo». Per il filosofo cubano, l'innovazione si manifesta con «muchos rostros». È prodotta da una «pluralidad de culturas» (*ibidem*). Per questo la vera questione è quella di sapere se «queremos que esa pluralidad de culturas sea también una pluralidad de proyectos innovadores, es decir, una pluralidad de mundos reales nuevos» (ivi: 228).

Oltre al concetto di «desobediencia cultural», Fornet-Betancourt introduce anche quello di «desculturalización»<sup>6</sup>. Scrive infatti:

Si las culturas son formaciones históricas y sus tradiciones transmiten y se aprenden mediante todo un complejo conjunto de prácticas sociales, entonces cabe preguntarse si, [...] no haríamos bien en “des-

<sup>6</sup> In un saggio del 1989 il filosofo-economista Serge Latouche introduce il termine *deculturazione* per sottolineare come la critica al processo di occidentalizzazione era sempre stata di natura «fondamentalmente economica e accessoriamente politica». Questo tipo di critica ha accomunato intellettuali di sinistra (Marx, Lenin, Rosa Luxemburg) con quelli di destra (Schumpeter Hicks). Per Latouche, invece, l'effetto dell'Occidentalizzazione «non è il risultato di un meccanismo economico in quanto tale ma di una deculturazione. Tale deculturazione si riproduce a sua volta e si aggrava a causa della terapia adottata per porvi rimedio: la politica di sviluppo e la modernizzazione» (Latouche 1992: 65-66).

culturizar” la noción de cultura, entendiendo por ello la deconstrucción de las definiciones al uso que fijan demasiado rápido los patrones de una cultura y que son muchas veces manipuladas por los grupos sociales dominantes en una cultura para sacralizar ciertas tradiciones como las “propias” y excluir otras como “inauténticas”. (Fornet-Betancourt 2003: 23)

Insomma, la *desculturalización* della nozione di cultura consente di smascherare quell’inganno che spinge a «decidirse por una definición de cultura y aplicarla con pretensión de validez definitiva a todos los pueblos y a todas las épocas» (ivi: 24). Processo che gli consente di affrontare un’altra questione: «las relaciones asimétricas entre las culturas». Per lui esistono due forme di asimmetrie: interna ed esterna. Mentre quella interna è prodotta dalle culture «en los procesos de constitución de sus tradiciones, en su organización institucional o en la reglamentación de sus prácticas de vida, tanto colectivas como individuales»; quella esterna è determinata dal processo di globalizzazione controllato «por el espíritu del sistema neoliberal» (ivi: 20). Processo che genera un mondo asimmetrico, caratterizzato dalla disuguaglianza: economica, finanziaria, politica, militare, culturale, ecc. Questo determina che

las culturas se “encuentran” en un mundo que, justo por estar social y políticamente estructurado de manera asimétrica, no les puede dar a todas un lugar igual; y que, por consecuencia, las culturas que no son dominantes en ese mundo, se ven condenadas a luchar por su propia supervivencia; una lucha que condiciona naturalmente tanto su relación con sus tradiciones como el intercambio con las otras culturas que se sienten amenazadas por la asimetría de poder en el “orden mundial”. (*ibidem*)

La globalizzazione, o meglio questa globalizzazione criticata da Fornet-Betancourt, non esclude l’interazione tra le culture. Quello che pretende è che questa interazione «tiene que girar hoy en día en torno al desafío de la modernización (en su sentido occidental)» (ivi: 25). Insomma, se interazione deve essere, questa non può essere altra che quella che si adegua ai canoni imposti dall’Occidente. Ma, come giustamente afferma il nostro filosofo, «interacción no puede significar ese ejercicio de poder que es el confrontar al otro con el “plan de estudio” que ha de seguir si quiere tener parte en la historia del mundo» (*ibidem*). Un serio discorso interculturale, deve essere sostenuto da una politica che combatta qualsiasi forma di asimmetria. Solo così si potrà garantire una «interac-

ción libre en la que las culturas puedan, sin miedo a ser colonizadas, aceptar e incluso promover desde dentro transformaciones mutuas en sus formas de vida, de trabajo, de organización comunitaria, de educación, etc» (*ibidem*). In questo modo un serio discorso interculturale non si integra a questa idea di globalizzazione, non tenta di modificarla, ma si propone come alternativo, «se proyecta como un programa que quiere asegurar que en el futuro de la humanidad conserve la diversidad cultural no como reservas exóticas y marginadas sino como diversidad de mundos reales con culturas históricamente activas y, por eso, en diálogo» (ivi: 26).

### 3. Conclusioni

Nelle riflessioni di Raúl Fornet-Betancourt – nuova proposta filosofica, rapporto tra tradizione e innovazione, questione del potere tra le culture – c'è una forte critica alla globalizzazione. O meglio, al processo neoliberista della globalizzazione. Ridurre questa critica al famoso slogan “un altro mondo è possibile”<sup>7</sup> mi sembra fare un torto al filosofo cubano, in quanto le sue preoccupazioni sono presenti, a mio parere, anche in altri intellettuali che non si annoverano tra i teorici di Porto Alegre, come, per esempio, Fred Dallmayr. Nel suo libro il filosofo denuncia che «chiunque sostenga oggi di parlare “in nome della” civiltà mondiale verrebbe sospettato (a buon diritto) di covare progetti egemonici o imperialisti». O ancora: «se deve esserci un incontro di civiltà autentico, i partecipanti devono procedere con moderazione e sobrietà: partendo, almeno inizialmente, dalle loro prospettive o punti di vista distinti, ovvero ricordando e portando con sé i loro “pregiudizi”<sup>8</sup> storico-culturali e guardandosi, allo stesso tempo, da qualsiasi tipo di chiusura culturale o etnica in se stessi» (Dallmayr 2010: 33). Ma andiamo per ordine. Dallmayr ricorda che la decisione presa dall'Assemblea delle Nazioni Unite di dichiarare il 2001 anno del “dialogo tra civiltà” sollevò immediatamente un intenso dibattito

<sup>7</sup> In questo modo sintetizzò il mio intervento l'amico Marco Cipolloni che presiedeva la sessione.

<sup>8</sup> L'idea di «pregiudizi» è ricavata dalle riflessioni del filosofo tedesco Hans-Georg Gadamer. Filosofo che, come scrive Giuliano Amato nella prefazione al libro, “in più punti offre tanto il «la» iniziale quanto le conclusioni sui temi volta a volta trattati” (Dallmayr 2010: 8).

sul reale significato da attribuire ai due termini che compongono il sintagma: “dialogo” e “civiltà”. Scrive il filosofo:

Nell’annuncio delle Nazioni Unite, qual era il significato attribuito al termine «civiltà»? La civiltà equivaleva al progresso nella scienza, nella tecnologia e nell’industria, comprese le tecnologie digitale e nucleare? E, in questo caso, come avrebbe potuto esserci un incontro autentico, dato che alcune civiltà (specialmente nel passato) non sono state caratterizzate da un tale «progresso» e che diverse civiltà sono oggi classificate, secondo i criteri delle Nazioni Unite, come «non» o «sottosviluppate» (di conseguenza sottocivilizzate)? (ivi: 34).

Le stesse questioni si ponevano per l’altro termine: dialogo. Ancora Dallmayr:

Può il dialogo procedere liberamente e senza condizioni o ha bisogno di essere incoraggiato e preparato in diversi modi? Soprattutto, il dialogo non ha bisogno di una certa parità tra i partner, almeno di quella che si può definire «uguaglianza civica», ovvero uguaglianza di fiducia e rispetto? Inoltre, il dialogo può essere limitato a incontri che avvengono nello spazio o non esiste anche un’interazione temporale attraverso le generazioni? In quest’ultimo caso, quale ruolo svolgono la memoria e il ricordo nel dialogo di civiltà? E come può la memoria delle esperienze del passato essere legata a speranze e aspirazioni future? (ivi: 20).

Per Dallmayr, che cerca di esplorare il significato di tale dialogo affidandosi agli insegnamenti del filosofo Hans-Georg Gadamer, un dialogo autentico può funzionare «solo attraverso un’attenzione iniziale per la collocazione storica e geografica dei partecipanti» e, per l’autore, questo *locus* sarà la civiltà occidentale (ivi: 21). Una civiltà originata da due importanti tradizioni: la «giudaico-cristiana» e la «greco romana». Il filosofo rifiuta, sulla scia di Gadamer, la contrapposizione tra «Atene» e «Gerusalemme». Oltre a queste due tradizioni, il terzo elemento che contribuisce a costituire l’Occidente è la cultura della «modernità». Un terzo elemento che, però, si trova «in un rapporto difficile con i precedenti componenti formativi», in quanto «pur prendendo in prestito e proseguendo, per molti versi, l’eredità critico-filosofica della Grecia e di Roma, la scienza e la razionalità moderne rompono con la tradizione sotto aspetti importanti, specialmente disconoscendo la cosmologia classica e la teologia» (ivi: 44). Sulla possibilità di ricucire lo strappo tra «la modernità scientifica e teleologia greca da un lato e tra mo-

dernità “secolare/agnostica” e fede giudaico-cristiana dall’altro» le opinioni discordano. Giudizi diversi caratterizzano anche un’altra questione, quella della valutazione di benefici e costi della modernità. Maggiori i primi, a suo dire:

Dopotutto, oltre alle sue «aberrazioni» colonizzatrici e predatorie, all’Europa o alla civiltà europea non va dato il merito di una notevole gamma di risultati culturali e politici, risultati che spaziano da opere d’arte sublimi all’addomesticamento costituzionale dell’autocrazia e all’ampio spettro di libertà civili e diritti umani, comprese la libertà religiosa e l’uguaglianza civica? Si può davvero negare il carattere d’avanguardia di questi progressi? (ivi: 88).

Senza sottacere, però, certa «arroganza eurocentrica»<sup>9</sup>. Infatti, anche per Dallmayr la filosofia occidentale ha privilegiato «massime universali rispetto a fenomeni contingenti, intuizioni generalmente valide rispetto a esperienze locali-vernacolari» (Dallmayr 2010: 55). E ricorda come «in larga misura questa tendenza era centrale nella metafisica occidentale tradizionale, con il suo consueto assortimento di opposizioni binarie (trascendente/immanente, mente/corpo e simili), opposizioni che erano generalmente piegate in maniera tale da favorire uno dei due termini» (ivi: 55). Meccanismo che si ripropone anche durante l’epoca moderna, quando «la metafisica occidentale si è focalizzata attorno alla ragione o al soggetto razionale (cogito); attenzione accompagnata, ancora una volta, da una serie di opposizioni binarie che cercavano di mettere la ragione al riparo da varie dimensioni extrarazionali, come le inclinazioni emotive, la natura esterna e il sacro o divino» (*ibidem*). Questa «attenzione metafisica», continua il filosofo, ha avuto delle implicazioni sociali ben precise: «una sempre maggiore divisione della società tra un’élite razionale di esperti – che diventano sempre più spesso coloro che gestiscono gli affari economici, tecnici e amministrativi – e vaste masse di lavoratori e artigiani meno colti, attaccati all’idioma del senso comune» (ivi: 56). Conseguenze si sono avute anche a livello intersociale o interculturale, con la distinzione «tra i paesi cosiddetti sviluppati e quelli sottosviluppati (o in via di sviluppo)» (*ibidem*). Differenziazione, quest’ultima, che ha coinciso «con quella tra Occidente e Oriente, laddove il

<sup>9</sup> Critica presente, ricordiamolo, anche in Fornet-Betancourt, che al tentativo di assolutizzare una sola forma di pensiero contrappone una “pluralidad de formas de pensar y de hacer”.

primo assegnava al secondo il suo *status* e la sua importanza nel contesto globale, pratica divenuta nota come “orientalismo”» e che, diventata «cardine del pensiero politico occidentale», ne ha imposto il limite etnocentrico (*ibidem*). Ma da qualche tempo, afferma Dallmayr, il «paradigma orientalista» è stato messo in crisi. E questo come conseguenza anche della cosiddetta «svolta linguistica» motivata soprattutto, come sostiene il filosofo-sociologo tedesco Jürgen Habermas, dalla «convinzione che il linguaggio costituisca il medium delle incarnazioni storico-culturali dello spirito umano e che un’analisi metodologicamente attendibile dell’attività dello spirito dovrebbe applicarsi alle sue espressioni linguistiche, piuttosto che immediatamente ai fenomeni coscienziali» (Habermas 1991: 170). Questo «ambito dello spirito oggettivo – continua Habermas – è stato messo in evidenza in modo non casuale sotto due aspetti: da una parte sotto l’aspetto del linguaggio, cultura e storia in generale, dall’altra sotto l’aspetto delle singole lingue nazionali, culture e storie» (*ibidem*). E il meccanismo con cui questi due aspetti si relazionano ripropone la vecchia questione del rapporto tra «unità e molteplicità». Tema, scrive Habermas all’inizio del suo saggio, «sotto il cui segno la metafisica è esistita sin dal principio»; e che si è alimentato di nuova linfa con la polemica tra chi ha riproposto un ritorno al pensiero metafisico e chi, invece, ha attribuito all’eredità di quel pensiero la responsabilità della crisi del presente e, in alternativa, ha evocato «il plurale delle storie e delle forme di vita di contro al singolare della storia mondiale e del mondo della vita; l’alterità dei giochi linguistici e dei discorsi contro l’identità del linguaggio e del dialogo; i contesti cangianti contro i significati univocamente fissati» (ivi: 151).

A confrontarsi, ora, da una parte ci sono gli *oggettivisti*, dall’altra i *relativisti*. Mentre i primi «fanno affidamento su una realtà indipendente» e «lasciano intatta l’idea razionale, secondo cui al mondo oggettivo dovrebbe corrispondere a lunga scadenza una teoria vera e completa», gli altri «sostengono una teoria della verità come socializzazione e ritengono che ogni possibile descrizione rifletta soltanto una particolare costruzione della realtà, grammaticalmente insita nella corrispondente immagine linguistica del mondo» (ivi: 171). E questo a conferma che «non esistono standard di razionalità che siano in grado di superare i vincoli locali della singola cultura» (*ibidem*). Posizioni che, però, non risolvono la questione poiché, sostiene Habermas:

Gli oggettivisti si trovano davanti al problema che per difendere la propria tesi, dovrebbero assumere un punto di osservazione fra linguaggio e realtà; ma per un simile contesto neutrale, essi possono argomentare soltanto nel contesto del linguaggio da loro impiegato. Dall'altra parte, la tesi relativistica che accorda ad ogni visione del mondo linguisticamente stabilita, un diritto di prospettiva, non può essere sostenuta senza cadere in un'autocontraddizione performativa (*ibidem*).

Per il filosofo tedesco, insomma, il tentativo di assolutizzare «uno dei due aspetti del medium razionale del linguaggio, sia quello dell'universalità, o quello della particolarità», conduce «in aporie» (*ibidem*). A questo punto Habermas nel suo saggio propone il ragionamento di due filosofi americani che hanno cercato di indicare una via d'uscita: Richard Rorty e Hilary Putnam.

Di Rorty sottolinea il tentativo di proporre un contestualismo «cauto» in cui «il contestualista deve guardarsi dal tradurre nell'asserzione di una terza persona, proferita dalla posizione di un osservatore, ciò che egli può asserire solo come partecipante ad una comunità linguistica storicamente determinata e alla sua corrispettiva forma culturale di vita», e questo ruolo di «partecipante» deve essere sostenuto fino all'estremo dell'etnocentrismo, da dove «prendere in esame tutte le concezioni estranee alla luce dei nostri propri standard» (ivi: 171-172).

Per Putnam, invece, è importante mantenere la distinzione «fra una concezione ritenuta vera *hic et nunc* ed una vera, e cioè accettabile sotto condizioni idealizzate» (ivi: 173). Questo al fine di migliorare i nostri standard di razionalità. Obiettivo importante soprattutto nei processi di «comprensione interculturale o storica», processi in cui – sempre per Putnam – esiste una «relazione simmetrica tra “noi” e “loro”» (ivi: 174). Simmetria che «manca» nel contestualismo di Rorty in quanto prevede il processo di comprensione «come un inserimento assimilatore dell'estraneo entro il nostro ampliato orizzonte interpretativo» (*ibidem*). Anche per Habermas «la fusione degli orizzonti interpretativi non significa alcuna assimilazione a “noi”, bensì significa sempre una convergenza regolata mediante l'apprendimento delle “nostre” e delle “loro” prospettive – non importa che siano “loro” o “noi” o entrambe le parti a dover più o meno riformare le pratiche di giustificazione meramente usuali» (*ibidem*). Infatti, sottolinea il filosofo, «concetti come verità, razionalità o giustificazione giocano in ogni comunità linguistica il *medesimo* ruolo grammaticale, nonostante

che vengano interpretate in modo differente e applicate secondo criteri differenti» (*ibidem*). E se è vero che certe «culture si sono esercitate più di altre nell'attitudine a distanziarsi da se stesse», è anche vero che «nella pragmatica di qualsiasi uso linguistico è inserita la supposizione di un mondo comune oggettivo», dove «i ruoli dialogici di ogni situazione discorsiva costringono alla simmetria delle prospettive dei partecipanti» (ivi: 174-175). E ciò comporta «la possibilità di assumere reciprocamente le prospettive dell'Ego e dell'Alter, così come di scambiare le prospettive fra partecipante e osservatore» (ivi: 175). Da questa possibilità di intesa linguistica ricava la sua idea di «ragione situata», che contemporaneamente «fa sentire la propria voce in pretese di validità dipendenti dal contesto, ma che nello stesso tempo lo trascendono» (*ibidem*).

Per Dallmayr l'obiettivo habermasiano di favorire un'«intersoggettività integra» merita di essere elogiato e sostenuto (Dallmayr 2010: 68). Ma, nonostante ciò, al filosofo tedesco non sono state risparmiate critiche. Tra queste quella di avere una «posizione ambivalente riguardo alla cultura europea» (ivi: 86). Quest'ultima citazione ci porta alle conclusioni della prima parte del libro: quella teorica e filosofica dedicata al significato, alle premesse e alle implicazioni di un dialogo autentico tra civiltà. Già il titolo del capitolo è indicativo: *L'ambivalenza dell'Europa. La cultura occidentale e il suo "Altro"*. Ambivalenza che si riflette anche nella scelta di alcuni degli interlocutori di «confine»: il filosofo franco-algerino Jacques Derrida, il filosofo siriano-tedesco Bassam Tibi. L'altro filosofo con cui Dallmayr «dialoga» è l'argentino Enrique Dussel. La discussione è sul cercare di capire «se, e in che misura, sia ancora possibile asserire un carattere o un'identità distintiva dell'Europa e della cultura europea (od occidentale)» (ivi: 79). Operazione non semplice, in quanto i ricordi a cui rimanda la storia della cultura europea non sono dei migliori: colonialismo, imperialismo con i loro corollari di conquista e genocidio. Ricordi che hanno originato l'accusa di «eurocentrismo», a testimonianza di un'«arrogante glorificazione di sé e il dominio egemonico del mondo» (ivi: 80). In termini esplicitamente polemici, ricorda Dallmayr, quest'accusa venne articolata per la prima volta da Samir Amin – altro intellettuale «di confine» in quanto egiziano educato a Parigi – per il quale il limite dell'eurocentrismo risiede nel fatto che pur essendo una teoria «provinciale ed etnocentrica» si mostra come «modello universale», con la pretesa di essere imitato «da



parte di tutti i popoli», in quanto si ritiene «l'unica soluzione ai problemi da affrontare» (*ibidem*). Accusa ripresa e riformulata da Dussel, che denuncia il processo della conquista spagnola, e da Derrida, per il quale «l'Europa si è sempre presentata o mostrata come il “capo” (*le cap*) del mondo, dove “capo” veicola molteplici connotazioni che spaziano da guida a promontorio, da punta a capitale» (ivi: 82)<sup>10</sup>. Un'immagine di sé, però, «datata e non più sostenibile». Per poter essere credibile – qui Dallmayr segue il ragionamento di Derrida – l'Europa deve abbandonare «la sua pretesa di essere il capo “avanzato” o il promontorio del mondo». Un abbandono che si «comporta un movimento o un esodo oltre e [forse fuori] dall'Europa tradizionale», ma che non deve essere interpretato come la ricerca di «qualcosa di empiricamente “esterno all'Europa”». Il fine è quello di «tenere aperto in anticipo un confine con il futuro, con l'evento a venire (*à-venir*), con ciò che viene (*vient*) da una sponda completamente altra» (ivi: 85). Questo processo di «spostamento», al di là e fuori dall'Europa tradizionale, può assumere caratteristiche diverse. Una di queste «si disfa dell'Europa e del carattere distintivo in favore dell'universalismo o dell'identità universale» (*ibidem*). Il limite di questa proposta, evidenziato soprattutto da Derrida, è che si tratta di un falso «abbandono», in quanto l'Europa «resta ancora un “capo”», sebbene «un capo per l'essenza universale dell'umanità» (*ibidem*). In questo modo l'effetto ottenuto è esattamente il contrario, perché «un contesto particolare viene eretto a standard universale, con il pretesto di lasciare alle spalle ogni particolarità» (ivi: 86). Processo che coinvolge anche determinati «discorsi o approcci filosofici», in particolar modo quelli che «nutrono un debito nei confronti di un certo tipo di eredità illuminista» (*ibidem*).

Tra i «discorsi o approcci filosofici» criticati da Derrida c'è, come ricorda Dallmayr, la teoria dell'«azione comunicativa» di Habermas. Scrive Dallmayr:

Come accusa Derrida (con un buon margine di ragionevolezza), la sua opera – quella di Habermas – si è sempre presentata come «universalista» nella struttura e nello spirito, orientata verso principi uni-

<sup>10</sup> In Italia il saggio di Derrida – “L'altro capo” appare per la prima volta come articolo di giornale su *Liber, Revue européenne del livres*, ottobre 1990, n.5 – è stato pubblicato da Garzanti insieme ad un altro intervento dello stesso Derrida: “La democrazia aggiornata”, *Le Monde*, gennaio 1989. I due lavori compongono il testo (Derrida 1991).

voci-universali che sopprassiedono o tralasciano la densa molteplicità degli idiomi culturali. Allo stesso tempo, comunque, e forse nello stesso atto, i suoi scritti si sono anche battuti per i valori preminenti della modernità occidentale, valori profondamente radicati nella cultura europea o nella peculiarità della storia europea. In questa misura, la sua opera ha in effetti ritratto l'Europa (o l'Occidente) come il promontorio o il «capo» dell'umanità, come l'avanguardia che – ben lontana dall'essere pronta a ritirarsi – non può fare altro che portarsi fermamente avanti (ivi: 87).

Quasi a conferma di questa accusa, Dallmayr cita un noto saggio del filosofo tedesco (*Modernity: An Unfinished Project*) dove si chiedeva: «Dovremmo continuare a tenerci stretti alle intenzioni dell'Illuminismo, per quanto fratturate esse possano essere, oppure dovremmo abbandonare l'intero progetto della modernità?» (*ibidem*). Habermas, come sottolinea Dallmayr, non ha dubbi: «invece di abbandonare la modernità e il suo progetto, dovremmo piuttosto imparare dalle aberrazioni che hanno accompagnato questo progetto e dagli errori di rimedi proposti in tutta fretta» (*ibidem*). Questa direzione è quella indicata dall'altro interlocutore «di confine» scelto: il filosofo siriano-tedesco Bassam Tibi, definito anche un «nuovo» europeo. In un suo importante saggio dal titolo *Europe Without Identity? The Crisis of Multicultural Society* (1998) Tibi, scrive Dallmayr, «si pone allo stesso tempo a favore e contro l'Europa: contro un Europa che sguazza nella negazione di sé o abnegazione (ovvero un'Europa senza identità distinta); e in favore di un'Europa che riafferma la propria eredità illuministica (cioè un'Europa vista come “capo” di un progetto moderno universale)» (ivi: 89). Respinge sia una determinata idea di multiculturalismo «insipido che rifiuta di assumere una posizione normativa sulle questioni politiche e culturali», che una certa «alterità radicale», la quale altro non è che «una semplice forma di bigottismo, ignoranza o fondamentalismo» (*ibidem*). L'allievo di Habermas – si forma a Francoforte sotto la sua guida e quella di Max Horkheimer – critica due estremi complementari: «euronegazione» e «euroarroganza». E contro questi due estremi propone l'idea di una «cultura guida». Un nuovo paradigma per le società europee contemporanee che, «fedele – afferma Dallmayr – agli insegnamenti dei suoi mentori di Francoforte riflette sostanzialmente lo spirito dell'Illuminismo e della modernità culturale» (ivi: 91). Ma anche questa proposta è limitata, come osserva Dallmayr, dalla «tendenza a privilegiare esclusivamente un modello su altre interpretazioni alternative della

modernità occidentale» (ivi: 92). Per lui la sfida importante è quella di «trovare una via di mezzo tra “eurocentrismo” ed “euro-negazione”, ovvero individuare l’equilibrio o il “punto mediano” tra il Sé e l’Altro, unico spazio in cui il dialogo può fiorire» (ivi: 24-25). Non ha dubbi sul pensatore che maggiormente ha indicato la direzione da seguire: Hans-Georg Gadamer – al quale dedica il libro – che nel suo *Das Erbe Europas*, (*L’Eredità dell’Europa*) scrive:

[...] noi potremmo forse sopravvivere come umanità se – invece di sfruttare semplicemente i nostri arsenali di potere e controllo – ci fermassimo e rispettassimo l’Altro in quanto altro, laddove quest’ultimo abbraccia la natura come pure le culture sviluppate di popoli e nazioni; e se noi, così, potessimo imparare a fare esperienza dell’alterità e degli altri come “Altro” da noi per essere reciprocamente partecipi (ivi: 101)<sup>11</sup>.

### Bibliografia citata

- Beorlegui, Carlos (2006), *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- Blanco, Juan (2009), “Horizontes de la filosofía intercultural. Aportes de Raúl Fornet-Betancourt al debate”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, n. 64, Julio, <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei> (09.09.2013).
- Cacciatore, Giuseppe (2007), “L’interculturalità e le nuove dimensioni del sapere filosofico e delle sue pratiche”, in Kurotschka V., Gessa, ed. *I saperi dell’umano, il sapere umano, la consulenza filosofica*, Meltemi, Roma: 319-327 [www.unica.it/rfiscuman/ (09.09.2013)].
- Caputo, Francesca (2009), “L’umanità interculturale in Raúl Fornet-Betancourt. Tesi per un’ermeneutica della convivenza interculturale”, *Topologik*, n. 6: 83-101 [www.topologik.net (09.09.2013)].
- Cassano, Franco (2007), *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza.
- Giacomo, Coccolini (2006), *Trasformazione interculturale della filosofia*, Bologna, Dehoniana.

---

<sup>11</sup> Il libro di Gadamer è stato pubblicato in Italia nel 1991.

- Dallmayr, Fred (2010), *Il dialogo tra le culture. Metodo e protagonisti* (prefazione di Giuliano Amato), Venezia, Marsilio (traduzione di Martina Toti).
- Derrida, Jacques (1991), *Oggi L'Europa* (a cura e traduzione di Maurizio Ferraris), Milano, Garzanti.
- Fornet-Betancourt (1985), Raúl *Problemas actuales de la filosofía en Hispanoamérica*, Buenos Aires, FEPAI.
- Fornet-Betancourt, Raúl (1992), *Estudios de filosofía latinoamericana*, México, UNAM.
- Fornet-Betancourt, Raúl (1994), *Hacia una filosofía «intercultural» latinoamericana*, San José (Costa Rica), DEI.
- Fornet-Betancourt, Raúl (1994), *Cuestiones de método para una filosofía intercultural a partir de Iberoamérica*, Sao Leopoldo, Ed. UNISINOS.
- Fornet-Betancourt, Raúl (2001), *Transformación intercultural de la filosofía*, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer.
- Fornet-Betancourt, Raúl (2003), *Interculturalidad y filosofía en América Latina*, Aachen (Mainz), Concordia.
- Fornet-Betancourt, Raúl, (2004), *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana actual*, Madrid, Editorial Trotta.
- Fornet-Betancourt, Raúl (2001), “Aprender a filosofar desde el contexto del diálogo de las culturas”, in *Transformación intercultural de la filosofía*, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer: 173-189.
- Fornet-Betancourt, Raúl (2001), “Tesis para la comprensión y práctica de la interculturalidad como alternativa a la globalización”, in Id., *Transformación intercultural de la filosofía*, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer: 371-382.
- Fornet-Betancourt, Raúl (2001) “Culturas entre tradición e Innovación”, in Id., *Transformación intercultural de la filosofía*, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer: 219-233.
- Fornet-Betancourt, Raúl (2002), “Filosofía e interculturalidad en América Latina: intento de introducción no filosófica”, in González, Graciano, R. Arnaiz, eds., *El discurso intercultural: prolegómenos a una filosofía intercultural*, Madrid, Biblioteca Nueva: 123-138.
- Fornet-Betancourt, Raúl (2003), “Interacción y asimetría entre las culturas en el contexto de la globalización. Una introducción”, in Id., ed., *Culturas y Poder* (Documentación del IV Congreso Internacional de Filosofía Intercultural), Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer: 15-27.

- Gadamer, Hans-Georg (1991), *L'eredità dell'Europa*, Torino, Einaudi, (traduzione di Flavio Cuniberto).
- Habermas, Jürgen (1991), *Il pensiero post-metafisico* (a cura e traduzione di Marina Calloni), Roma-Bari, Laterza.
- Heidegger, Martin (1981), *Che cos'è la filosofia*, Genova, Melangolo, (traduzione di Carlo Angelino).
- Huntington, Samuel P. (2000), *Lo scontro delle civiltà*, Milano, Garzanti, (traduzione di Sergio Minucci).
- Latouche, Serge (1992), *L'occidentalizzazione del mondo. Saggio sul significato, la portata e i limiti dell'uniformazione planetaria*, Torino, Bollati Boringhieri (traduzione Alfredo Salsano).
- Vallescar Palanca, Diana de, (2001), "Raúl Fornet-Betancourt (1946)", in Jalif de Bertranou, Clara A. (comp.), *Semillas en el tiempo. El latinoamericanismo filosófico contemporáneo*, Mendoza (Argentina), EDIUNC.



Supervivencias gallegas en la lengua poética  
de fray Diego de Valencia de León

Isabella Proia  
(Università degli Studi "La Sapienza" di Roma)

La obra poética del franciscano Diego de Valencia de León puede colocarse aproximadamente entre 1380 y 1410, es decir, entre los reinados de los Trastámara Juan I, Enrique III y la regencia posterior de Fernando de Antequera y Catalina de Lancaster. Fray Diego fue poeta y teólogo muy apreciado entre sus contemporáneos, y fue sin duda hombre de gran erudición, tal como lo atestigua el contenido de sus poemas: de él nos han llegado 42 composiciones, conservadas casi en su totalidad en el solo *Cancionero de Baena* (con la excepción de un poema alegórico que ha sido transmitido también por el *Cancionero de San Román* de la Real Academia de la Historia de Madrid).

Como ya observaron, entre otros, Rafael Lapesa en su ensayo de 1957 sobre el Marqués de Santillana (Lapesa 1957: 10) y Alan Deyermond en un artículo más reciente (Deyermond 1982), resulta enormemente complejo investigar los orígenes de la poesía que floreció en las cortes de Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV, aun debido a la falta de testimonios supervivientes para la producción lírica de entre 1325 y 1360 aproximadamente, la cual hubiera documentado precisamente la fase de transición entre la lírica de los trovadores gallegos y la castellana. La obra poética del 'trovador' Diego de Valencia (según se define él mismo en un decir<sup>1</sup>), y también la de otros poetas de su tiempo que resulta incluida en la recopilación de Juan Alfonso de Baena, no puede ser plenamente entendida sino en su compleja relación de continuidad y divergencia con respecto a la escuela de los trovadores gallegos, a la que está todavía cercana, al mismo tiempo que se distancia de ella en muchos aspectos, a menudo esenciales.

En el caso de fray Diego de Valencia de León, esta compleja relación de cercanía y distancia al mismo tiempo se manifiesta de

---

<sup>1</sup> Se trata de la composición n. 514 del *Cancionero de Baena* (Id. 1640). Todas las citas del *Cancionero* contenidas en este trabajo hacen referencia a las siglas (Id.) ideadas por Brian Dutton para identificar los poemas (Dutton 1990-91).

manera particular a través de la gama de géneros poéticos y formas de versificación escogidas para la expresión lírica, como de las varias estratificaciones léxicas que enriquecen su obra poética, aspectos que, sin embargo, no han recibido hasta ahora suficiente atención de parte de los críticos. Efectivamente, mientras que los temas de la producción poética de fray Diego han sido convenientemente estudiados por el crítico alemán Wolf-Dieter Lange (en una monografía de 1971, muy exhaustiva aunque desafortunadamente ya algo anticuada), no se puede decir lo mismo de los aspectos puramente léxicos y formales de su obra, que en la mayoría de los casos han sido estudiados tan sólo de paso, en trabajos de carácter general o dedicados de manera específica a otros autores<sup>2</sup>, o bien en muy pocos estudios sobre aspectos parciales de la producción poética de fray Diego<sup>3</sup>.

A la luz de estas consideraciones, resulta evidente que para la obra de fray Diego se precisa ya un atinado estudio que sepa dar razón de la riqueza y complejidad no comunes de su técnica y de su lengua poética. En la edición de los poemas de fray Diego que he realizado para mi tesis doctoral he intentado trabajar precisamente en esta dirección, a partir, claro está, de una edición crítico-interpretativa cuanto más rigurosa de los textos de todas sus composiciones.

En el presente trabajo, muy en particular, quisiera plantear la cuestión de las influencias gallegas en la producción poética de fray Diego, tema que interesa especialmente a efectos de un estudio de carácter histórico-literario, por estar relacionado con el problema de los orígenes de la lírica castellana. A este respecto, conviene recordar ante todo que fray Diego de Valencia de León pertenece al grupo de los poetas más antiguos entre los representados

---

<sup>2</sup> Señalaré sobre todo el capítulo titulado “Un émule d’Imperial: Diego de Valencia” de la monografía de Pierre Le Gentil sobre las formas y los temas de la versificación peninsular (Le Gentil 1949: 250-253), pero también Le Gentil 1949: 354, 380, 395, 399, 418, 476, 478 y 479.

<sup>3</sup> Hay que señalar un artículo muy útil sobre el estilo multilingüe del poema n. 501 (Id. 1627), en el que fray Diego combina el castellano y el hebreo (Sola-Solé, Rose 1976). Otro estudio parcial dedicado a la lengua poética de fray Diego tiene por objeto el «vergel deleitoso» descrito en el poema registrado bajo la sigla Id. 1631 (Gavilanes Laso 1999). Sobre los aspectos estrictamente retóricos, también de gran importancia en la obra de fray Diego, existe únicamente un trabajo que estudia la segunda estrofa del poema n. 510 (Id. 1636), como botón de muestra del dominio de la técnica retórica y del virtuosismo de este poeta (Girón-Negrón 2002).



por el *Cancionero de Baena* y que cronológicamente su actividad poética se corresponde parcialmente con la época de transición que ha sido llamada ‘escuela gallego-castellana’ y que se caracteriza por el cultivo de la lírica gallega en Castilla (aproximadamente entre 1360 y 1425) por parte de varios trovadores originarios de distintas regiones (Castilla, Galicia, Andalucía). Resultado de tales prácticas fue una producción poética escrita en un lenguaje híbrido, una mezcla de castellano y gallego en la cual el componente castellano acabó predominando por falta de ambiente para la corrección del gallego (y aun debido a la intervención de los copistas, sobre todo castellanos, que nos transmitirían estas composiciones); por otra parte, a partir de 1390 se registró también un progresivo declive del componente gallego atribuible a la boga creciente de los decires didácticos, en los que el castellano fue de uso casi exclusivo (Lapesa 1953: 57). En este sentido, es muy probable que la enemistad entre Portugal y Castilla por razones dinásticas (y la victoria portuguesa de Aljubarrota en 1385) jugó un papel fundamental en el declive que la lírica gallego-portuguesa sufrió en tierras castellanas durante las últimas décadas del siglo XIV<sup>4</sup>.

En el caso de la producción poética de fray Diego, remitiendo a la clasificación propuesta por Rafael Lapesa en su ensayo de 1953, podemos afirmar que la textura lingüística de sus poemas es siempre castellana, con varios galleguismos aislados explicables en su mayoría como préstamos de la lengua poética gallega. Es decir, para la producción de este poeta no se puede hablar de hibridación lingüística tal y como la entendió Lapesa en el importante estudio al que acabo de hacer referencia, sino más simplemente de «huellas lingüísticas del largo empleo que tuvo el gallego como lengua de la lírica»<sup>5</sup>.

Todas las composiciones de carácter lírico del *corpus* de fray Diego se colocan plenamente en la estela de la tradición trovadoresca, sea por las formas de versificación elegidas, sea por los temas tratados, y en tales contextos no extrañará, por supuesto, el encontrar supervivencias gallegas, las cuales representan claramente un homenaje a una tradición que, como es sabido, aún no había

---

<sup>4</sup> La cuestión de la ruptura poética que tuvo lugar en Castilla durante la segunda mitad del siglo XIV ha sido examinada en varios estudios: véanse, sobre todo, Casaldueiro 1965, Deyermond 1982, Beltrán 1985 y 1988, Dutton 1990-91: 7, VII-VIII y Ventura Ruiz 2006.

<sup>5</sup> Lapesa 1953: 58 (en particular la nota 41).

dejado de ejercer una influencia considerable en la lírica castellana. En este trabajo no podré detenerme en los temas y motivos de procedencia trovadoresca que informan ampliamente la producción poética de fray Diego y de sus contemporáneos incluidos en el *Cancionero de Baena*: he preferido más bien examinar los aspectos puramente léxicos y formales de esta producción, por ser éste un tema de gran interés, aunque a menudo injustamente pasado por alto.

En cuanto al vocabulario, la mayoría de los galleguismos que se observan en las composiciones de fray Diego son efectivamente términos pertenecientes a la esfera del amor cortés. A manera de ejemplificación de este fenómeno voy a ilustrar ante todo un caso de galleguismo léxico que ocurre en más de una ocasión en el *corpus* poético de fray Diego. Se trata del término *cor* (frente a ‘corazón’), un vocablo tópico de la poesía cortés<sup>6</sup>, ya documentado en el *corpus* de la lírica gallega sagrada y profana (con 22 ocurrencias<sup>7</sup>) y luego en varios de los poetas de la escuela gallego-castellana, tales como Macías, el Arcediano de Toro y Villasandino (10 ocurrencias), sobre todo en la expresión evidentemente galleguizante *meu cor*. En el caso de fray Diego, además, es muy importante apuntar cuáles son las composiciones en las que aparece este término de procedencia gallega: en particular, una de las 8 ocurrencias resulta muy significativa, al aparecer en una cantiga en forma de ‘discor’ (Id. 1632) en la que el poeta exalta el valor de la mujer de la que está enamorado, según el código de la *fin’amors* trovadoresca, tradición de la cual se retoman temas, imágenes y vocabulario (por ejemplo, *cor* rima con *servidor*, otro término-clave de la poesía cortesana):

En el viso  
a mí priso,  
con grant fuerça de Amor,  
cuerpo lisso,  
muy enviso,  
que non vi tal nin mejor.  
Con grant dolor,

5

<sup>6</sup> Para un estudio detallado de la presencia del término *cor* en el vocabulario poético provenzal, véase Cropp 1975: 254-264.

<sup>7</sup> Los bancos de datos consultados son el *Corpus diacrónico del español* para el castellano y la *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* junto con el *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega* para el ámbito gallego.

¡ay pecador!,  
 en pessar será mi risso,  
 por ser mi cor 10  
 su servidor  
 de la que non quier nin quiso<sup>8</sup>.

Cuatro ocurrencias más de *cor* se registran en un divertido intercambio de preguntas y respuestas de tema cortesano (Id. 1613-1617) entre fray Diego y su amigo Nicolás de Valencia, quien acusa a una dama de haberle robado el corazón. Léase la siguiente respuesta (a manera de ‘sentencia’) de fray Diego (Id. 1614):

Niculás, sentençio en lo razonado  
 que siempre le fagas plazer, non pessar,  
 ca desta figura podrás bien cobrar 35  
 el tu cor, que tienes mal enagenado,  
 e dóte consejo leal e provado,  
 que siempre le seas leal e cortés,  
 ca tú bien entiendes e sabes e vees  
 qu’el buen servidor será bien pagado. 40

Por otra parte, es muy interesante notar cómo en esta serie de preguntas y respuestas la imagen metafórica del robo del corazón resulta interpretada de una manera literal y concreta, proporcionando al enamorado (Nicolás) el pretexto para pedirle a la dama no sólo que le devuelva el corazón robado, sino que también le entregue el suyo como forma de compensación por la falta padecida:

E pues me robó la dicha señora  
 en la manera que vos he contado,  
 deviera por vós así ser mandado  
 que me tornara luego en esa ora 20  
 el mi coraçón, que cada día llora,  
 por la grant tristeza que consigo tien,  
 e que me entregara el suyo también,  
 por la ossadía que fizo adesora.<sup>9</sup>

A diferencia del término *cor*, que fue utilizado, sobre todo en poesía, tan sólo hasta el siglo XV, los galleguismos *tristura* y *ledo* (que también ocurren en las composiciones de fray Diego) tuvieron

<sup>8</sup> Siempre citaré por la edición que he realizado para mi tesis doctoral (Proia 2010).

<sup>9</sup> Id. 1615.

un éxito más duradero y de hecho se utilizaron al menos hasta el Siglo de Oro. En el caso de *ledo* nos encontramos ante un vocablo de probable procedencia gallega, ya que la falta de diptongación en el éxito romance (< latín clásico LAETUS) indica que la forma hubo de tomarse del lenguaje de la lírica gallega, en el que abundaba este término, acabando por desterrar al primitivo castellano *liedo* (registrado en muy contados casos hasta comienzos del siglo XIV)<sup>10</sup>. *Ledo* ocurre tres veces en el *corpus* de fray Diego (dos de las cuales formando una ditología sinonímica con *pagado*, otro vocablo muy frecuente en la lírica peninsular) y registra muchas ocurrencias más en el *Cancionero de Baena*. Véase este pasaje sacado de la serie de preguntas y respuestas entre fray Diego y Nicolás de Valencia que acabamos de examinar:

Andarás polido, muy ledo, pagado,	
julí e fermoso e non çesarás,	10
todos tus amores saber le farás,	
sirviéndola siempre como enamorado,	
e non se te olvide el tiempo pasado,	
si en sólo mirarla oviste plazer,	
ca, desque sopiere el tu bien fazer,	15
será muy crüel traherte penado <sup>11</sup> .	

También el vocablo *tristura* resulta digno de interés, por ser tópic de esta *koiné* lingüístico-literaria: en particular, ocurre con frecuencia en las cantigas de Alfonso el Sabio (7 veces) y, después, en numerosas composiciones de autores de la escuela gallego-castellana, tales como Villasandino y Macías (16 ocurrencias). En el *corpus* de fray Diego aparece dos veces, una de las cuales en un decir de argumento cortesano (Id. 1633) en el que el poeta lamenta el alejamiento de la dama de la que está enamorado, causado por la maldad de unos *lauzengiers*, y proclama la lealtad de su servicio rogándole que no le prive de su «clara visión», lo cual ocasionaría su «muerte pecadora»:

Pues, Señora, non tiredes	25
el lumbre destos mis ojos;	
con tristura e con enojos	
¡por merçed! non me matedes,	
ca si esto vós fazedes,	

<sup>10</sup> Corominas, Pascual 1980, s. v. ledo.

<sup>11</sup> Id. 1614.

ganaredes grant pecado;  
 empero, por lo pasado,  
 muchas gracias e merçedes.

30

Otro posible galleguismo, en esta misma estrofa, es el sintagma «el lumbre destos mis ojos», en el que se emplea el género masculino del sustantivo *lumbre*. El *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*<sup>12</sup> a este respecto observa que en portugués, leonés y gallego el vocablo conservó el género masculino que corresponde al neutro latino, mientras que en castellano pasó al género femenino por el influjo del casi sinónimo *luz*. En cualquier caso, este sintagma parece recordar muy de cerca una expresión absolutamente típica de la lírica gallega, «lume d'estes olhos meus», que registra 21 ocurrencias en el *corpus* de las cantigas (con escasas variantes), como epíteto del 'amigo' o de la dama.

En cuanto a los géneros poéticos, también puede ser adscrito a supervivencias gallegas el cultivo por parte de fray Diego de las tipologías de la cantiga de *escarnio e maldizer*, practicada en tres ocasiones (Id. 1624, 1626 y 1627), y de la cantiga a la Virgen (Id. 1629), que en parte se ajusta al modelo de las cantigas alfonsíes. Por lo que concierne a los metros utilizados, destacan en particular cuatro ejemplos de 'discor' (Id. 1630, 1632, 1636, 1639): sobre este último punto habrá que detenerse para apuntar algunas cuestiones importantes. El término 'discor' define una forma estrófica de procedencia trovadoresca que en tierras castellanas adquiere desde muy temprano caracteres propios<sup>13</sup>, un tanto diferentes de los del *descort* provenzal y del *descordo* gallego (del que sobreviven tan sólo cuatro ejemplos), y más bien cercanos al modelo del *lai* francés: de hecho, el discor castellano no presenta la clásica 'discordancia' entre las estrofas a nivel métrico y lingüístico, reconocida como característica de las formas provenzal y gallega, sino que muestra una sustancial uniformidad métrica a lo largo de la composición, además de caracterizarse por una alternancia de versos breves y largos y por el empleo de rimas del tipo *aab* y *bba*. Este género de inspiración cortesana fue practicado por los castellanos sobre todo durante el siglo XIV y acabó por desaparecer muy temprano, ya avanzado el siglo XV, dejando rastros casi únicamente en el *Cancionero de Baena*, donde lo hallamos practicado tan sólo

<sup>12</sup> Corominas 1980, s.v. lumbre.

<sup>13</sup> Le Gentil 1953: 100, 193-205.

(y en muy contados casos) por Alfonso Álvarez Villasandino, fray Diego de Valencia de León y el mismo compilador Baena, o sea los poetas más vinculados a la antigua escuela. Todos los ejemplos de discor que se encuentran en el *corpus* de fray Diego emplean la ‘copla caudata’, un tipo de estrofa que se caracteriza por la alternancia de versos breves y largos divididos en grupos de tres. El módulo más utilizado es una combinación de cuadrisílabos y octosílabos con rimas *aab* y *bba* (del tipo 3’a 3’a 7’b y 3’b 3’b 7’a) que recuerda muy de cerca a los módulos estróficos empleados en los *lai* de Francia; en cambio, de este módulo no se encuentran rastros en el *corpus* lírico gallego, excepto en el caso de una cantiga de Alfonso X («Par Deus, senhor»), que sin embargo sólo se corresponde en parte con el que nos interesa.

Podemos suponer que estos elementos de continuidad entre la tradición lírica gallega y los autores activos en la segunda mitad del siglo XIV en Castilla se remontan a la producción poética en gallego de Alfonso el Sabio y de otros trovadores de procedencia castellana activos en el siglo XIII (cuyas composiciones, como es sabido, se han perdido en muchos casos): entre ellos destacan en particular don Rui Díaz de Cameros, mecenas de trovadores y trovador él mismo en gallego, que combatió en la batalla de las Navas de Tolosa al lado del rey de Castilla Alfonso VIII y cuyas composiciones se han perdido; don Lope Díaz de Haro, hijo del señor de Vizcaya Diego López de Haro (a su vez suegro de Rui Díaz de Cameros) y autor de una veintena de cantigas gallegas de *escarnio*, conservadas; y, finalmente, Pero García Buralés, trovador de León activo en la corte castellana de Alfonso X y en la portuguesa de Alfonso III, cuya obra en gallego también ha sido conservada en su notable abundancia y variedad.

En conclusión, los elementos derivados de la tradición lírica gallega confluyeron en la poesía que floreció en las cortes de Castilla en el siglo XIV, pero reelaborados y como diluidos dentro de una dimensión nueva y diferente. En este crisol entraron, al mismo tiempo, sugerencias e influencias de la literatura francesa y occitana<sup>14</sup>, influencias que se ejercieron probablemente a través de la mediación de los poetas catalanes<sup>15</sup>, pero quizás también de forma directa. El estudio de las influencias francesas, provenzales y cata-

<sup>14</sup> Véanse, sobre todo, Luquiens 1907, Pagès 1936, Le Gentil 1949 y 1953.

<sup>15</sup> Como ya sugerido por algunos estudiosos (Scudieri Ruggieri 1980: 199-213, Beltran 1988: 65-73).

lanas en la poesía castellana de tipo cortesano representa, sin duda, otra línea de investigación de considerable interés, ya que podría ayudarnos a comprender cómo, entre la segunda mitad del siglo XIV y la primera mitad del siglo XV, la lírica castellana se fue progresivamente transformando (a nivel de metros, géneros e incluso lengua) para adaptarse a la expresión de un nuevo gusto poético.

### Bibliografía citada

- Base de datos da Lírica Profana Galego portuguesa*, <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2%C2> (15.06.2010).
- Beltran, Vicenç (1985), “La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2: 259-263.
- Beltran, Vicenç (1988), *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- Casaldueiro, Joaquín Gimeno (1965), “Pero López de Ayala y el cambio poético de Castilla a comienzos del siglo XV”, *Hispanic Review*, 33: 1-14.
- Corominas, Joan, J. A. Pascual (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols.
- Cropp, Glynnis M. (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz.
- Deyermond, Alan (1982), “Baena, Santillana, Resende and the silent century of Portuguese court poetry”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59: 198-210.
- Dutton, Brian (1990-91), *El Cancionero castellano del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols.
- Gavilanes Laso, José Luis (1999), “El sexo femenino como *locus amoenus*. Fray Diego de Valencia de León y otros ejemplos”, en González Martín, Vicente, ed., *Amor y Erotismo en la Literatura: Congreso Internacional*, Salamanca, Caja Duero.
- Girón-Negrón, Luis M. (2002), “‘Muerte, cates / que non cates’. El ‘discor’ 510 de Fray Diego de Valencia en el *Cancionero de Baena*”, *Revista de Filología Española*, 82: 249-72.
- Instituto da Lingua Galega, *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, <http://ilg.usc.es/tmilg/index.php> (15.06.2010).

- Lange, Wolf-Dieter (1971), *El fraile trovador. Zeit, Leben und Werk des Diego de Valencia de Leon (1350?- 1412?)*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Lapesa, Rafael (1953), "La lengua poética desde Macías hasta Villasandino", *Romance Philology*, 7: 51-59.
- Lapesa, Rafael (1957), *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- Le Gentil, Pierre (1949), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge. Les thèmes et les genres*, Rennes, Plihon.
- Le Gentil, Pierre (1953), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge. Les formes*, Rennes, Plihon.
- Luquiens, Frederick B. (1907), "The 'Roman de la Rose' and medieval Castilian literature", *Romanische Forschungen*, 20: 284-324.
- Pagès, Amédée (1936), *La poésie française en Catalogne du XIII<sup>e</sup> siècle à la fin du XV<sup>e</sup>*, Toulouse-Paris, Didier.
- Proia, Isabella (2010), *Il canzoniere di fray Diego de Valencia de León* (tesis doctoral), Roma, Università "La Sapienza".
- Real Academia Española, *Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, <http://corpus.rae.es/cordenet.html> (15.06.2010).
- Rodrigues Lapa, Manuel (1970), *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora.
- Scudieri Ruggieri, Jole (1980), *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Modena, Mucchi.
- Sola-Solé, Josep, S. E. Rose (1976), "Judíos y conversos en la poesía cortesana del siglo XV: El estilo polígloto de Fray Diego de Valencia", *Hispanic Review*, 44: 371-85.
- Ventura Ruiz, Joaquim (2006), "Poetas en gallego en el *Cancionero de Baena*: contra el tópico de la decadencia", en Beltran, Vincenç, J. Paredes, eds., *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada.



Suggerimenti piscatorie a teatro:  
il *Golfo de las Sirenas* di Calderón de la Barca\*

Ines Ravasini  
(Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

È al genere dell'«égloga piscatoria» che Calderón ascrive *El golfo de las Sirenas*, testo composto in occasione di una «fiesta de la Zarzuela» e rappresentato il 17 gennaio 1657 dalle compagnie di Pedro de la Rosa y Diego Osorio e poi – come testimoniano gli *Avisos* di Jerónimo de Barrionuevo (1969: II, 53-54) – nuovamente messo in scena dalle stesse compagnie il 12 febbraio, lunedì di Carnevale, presso il Coliseo del Buen Retiro<sup>1</sup>. E tale definizione campeggia, accanto al titolo del testo, nelle stampe antiche: sia nelle due edizioni della *Cuarta parte de las comedias de Calderón* del 1672 e del 1674<sup>2</sup>, che in quella di Vera Tassis del 1688<sup>3</sup>. Come sottolinea Teresa Ferrer (2003: 293), all'epoca della rappresentazione, attorno al 1657, il termine *zarzuela* non indicava ancora quello specifico genere di *pieza dramática* che coniuga canto e declamazione e di cui *El golfo de las Sirenas* sarebbe la prima testimonianza<sup>4</sup>: tale accezione tecnica sembra essersi imposta più tardivamente, mentre in origine, come è noto, *zarzuela* alludeva piuttosto all'insieme della festa e al luogo, il Real Sitio de la Zarzuela appunto<sup>5</sup>, in cui questa si svolgeva e di cui le rappresentazioni – nella maggior parte delle occasioni – non erano che una parte di ben più articolati intrattenimenti organizzati per il diletto della famiglia

---

\* Questo articolo s'iscrive nell'ambito del progetto di ricerca «Literatura y corte en la Edad Media y el Renacimiento: Italia y España» (FFI 2010-17744), coordinato da María Morrás della Universitat Pompeu Fabra di Barcelona.

<sup>1</sup> Abbiamo notizia di ulteriori rappresentazioni: l'opera fu messa in scena nella Real Casa de Campo diversi anni dopo, il 6 agosto 1684, dalle compagnie di Manuel Vallejo e Manuel de Mosquera; in seguito, Carlos Vallejo e Andrea de Salazar la riproposero il 29 febbraio 1696 al Pardo, cf. l'introduzione di Nielsen a Calderón de la Barca 1989: 9-11.

<sup>2</sup> Calderón 1672: 493-517. L'edizione del 1674, il cui frontespizio dichiara che le commedie sono «enmendadas y corregidas en esta segunda impresión», apparve anch'essa a Madrid ma per i tipi di Bernardo de Hervada. Sulle due stampe, cf. Hesse 1948: 209-237.

<sup>3</sup> Calderón 1688.

<sup>4</sup> Sulla creazione della *zarzuela* come genere teatrale, cf. Stein 1986: 28-72.

<sup>5</sup> Per il palazzo della Zarzuela, cf. Brown-Elliott (1981).

reale e della corte. Così se la stampa del 1672 accoglie il termine nell'introdurre la *pièce* («Zarzuela famosa. El golfo de las Sirenas. Égloga piscatoria»), Vera Tassis lo espunge, preferendo l'usuale *comedia* («Comedia famosa. El golfo de las Sirenas. Égloga piscatoria») a dimostrazione, mi pare, di come l'uso del termine non corrispondesse ancora a una definizione di genere consolidata. Il genere, invece, a cui esplicitamente Calderón ascrive l'opera è quello dell'égloga piscatoria, forse – segnala opportunamente Teresa Ferrer (2003: 193-194) – in ricordo di un analogo esperimento teatrale, questa volta di Lope de Vega che molti anni prima aveva già collaudato l'adattamento dello spettacolo musicale italiano ai palcoscenici spagnoli nell'«égloga pastoral» *La selva sin amor* (1627), seppure con esiti ben diversi come ha sottolineato Maria Grazia Profeti<sup>6</sup>.

È proprio da questa definizione che nasce il mio interesse verso il testo di Calderón, sulla scia di ricerche intorno alla ricezione e alla diffusione della lirica piscatoria in Spagna che ho avviato da alcuni anni. Mi è sembrato che un tema come quello delle frontiere rappresentasse l'occasione adeguata per avvicinarmi a un testo come il *Golfo de las sirenas* che, esibendo sin dal titolo un'adesione esplicita alla materia piscatoria, si colloca sul confine di molteplici tradizioni e in fitto dialogo con la prassi teatrale italiana, sia per il rinvio all'égloga piscatoria che per la scelta della sperimentazione musicale, in un confronto mai supinamente obbediente a modelli stranieri, ma anzi creativamente impegnato, come si vedrà, in una rilettura influenzata dalla propria tradizione. Del passaggio dalla struttura autonoma dell'égloga lirica a quella più articolata dell'égloga drammatica mi interessa cogliere costanti e innovazioni, ma soprattutto intendo focalizzare l'attenzione sull'intersezione, nel tessuto del testo, di universi contigui come sono quello piscatorio-pastorale e quello mitologico. Infine, leg-

---

<sup>6</sup> «Dopo la *pièce* di Lope, se ne conoscono solo altre due interamente musicate e cantate, le più tarde *Celos aún del aire matan* (1660), e *La púrpura de la rosa* (1660) di Calderón. Gli altri interventi calderoniani marcano un cammino diverso, con l'adattamento del modulo italiano alle abitudini ispaniche, e la creazione della *zarzuela*. La *Selva* ci trasmette dunque un documento di quello che avrebbe potuto essere l'opera spagnola», Profeti 1999: 11. A proposito della sperimentazione lopesca si veda ancora Profeti 1997: 30-39. Sul tentativo, negli anni attorno al 1658, di conciliare «lo novedoso de la ópera italiana con lo tradicional de la comedia española», v. anche Sabik 2003: 195. Sul rapporto fra il testo di Calderón e quello di Lope, cf. infine Trabado Cabado 2002.

gere il testo di Calderón tenendo sullo sfondo la tradizione italiana, che peraltro aveva già da tempo adattato la materia piscatoria alla pratica scenica, mi è parso tanto più opportuno dal momento che l'eventuale debito di Calderón nei confronti della tradizione piscatoria è tema pressoché inesplorato: di fatto, non vi è quasi traccia di una riflessione in tal senso né nello studio introduttivo di Sandra Nielsen alla sua edizione del testo<sup>7</sup>, né nella bibliografia critica specifica sull'opera, per la verità non troppo vasta. Sorprende, anzi, che talora l'ascrizione al genere abbia provocato curiosità o stupore: di «curioso rótulo de égloga piscatoria» parla Héctor Urzáiz Tortajada (2002: 369) nel passare in rassegna le stampe antiche, e di «curiosa inscripción» Graciela Manjarrez (2008: 70) in un recente articolo sulla trasmissione testuale dell'opera. Sempre a proposito della titolazione, O'Connor affermava in un saggio del 1986:

The complete title of the play is *El golfo de las sirenas, égloga piscatoria*. Though one acception of *égloga* refers to select verse, «como versos escogidos y bien compuestos», the primary meaning of *égloga* is, however, «Razonamiento à manera de diálogo entre pastores» [*Diccionario de Autoridades*, s.v. *égloga*] and not between *pescadores*. *Eglogas* take place in Arcadias among shepherds and shepherdesses, and not in Trinacria among coarse fishermen and monsters (O'Connor 1986: 33).

osservazione quanto meno disarmante cui opportunamente risponde Teresa Ferrer segnalando che «esta afirmación supone olvidar la tradición literaria de la égloga piscatoria» (Ferrer 2003: 298 nota 26).

Anche uno studio più attrezzato, specificamente dedicato alla tradizione dell'egloga da Lope a Calderón, come quello di José Manuel Trabado Cabado, sorvola rapidamente sull'elemento piscatorio, limitandosi a sottolineare le possibili connessioni fra i motivi marini e la scenografia e ridimensionando notevolmente la portata degli aspetti relazionati con la tradizione dell'egloga nel *Golfo de las sirenas*:

[...] los móviles teatrales de Calderón son muy diferentes de los usados por Lope. Las deudas de éste con el molde de la égloga son muy grandes hasta el punto de que la estructura textual de la *Selva sin amor* puede reducirse a una égloga en la que se intercala un nivel mí-

<sup>7</sup> Calderón de la Barca 1989: 1-64.

tico que propicia un final feliz gracias al artificio del *deus ex machina*. La pervivencia del módulo eclógico en la obra de Calderón no es tan explícita y más que de un género lírico teatralizado para la ocasión se trata de un texto puramente dramático que presenta una serie de concomitancias con algún elemento proveniente de la égloga. La tensión dramática surge de la propia trama que recrea una parte de las peripecias de Ulises (Trabado Cabado 2002: 149).

In compenso, a fronte di questo silenzio sull'universo piscatorio, a partire dalla già citata edizione di Sandra Nielsen del 1989, l'interpretazione de *El golfo de las sirenas* si è giovata degli strumenti via via più affinati che derivavano dalla crescente rivalutazione del teatro mitologico nell'ambito della festa di corte<sup>8</sup>, da un lato, e dalla più approfondita conoscenza del valore morale e politico del teatro *cortesano* di Calderón, dall'altro<sup>9</sup>. In tale prospettiva, il testo è stato dunque letto come una favola mitologica tesa ad esaltare la virtù contro il vizio, un ammonimento morale in cui gli episodi omerici della perigliosa navigazione fra Scilla e Cariddi e dell'incontro di Ulisse con le sirene servono a mettere in guardia contro i rischi provocati da lascive tentazioni; una lezione rivolta innanzitutto al monarca, ma il cui valore universale poteva essere colto da ogni singolo spettatore.

La *pieza* si struttura in un unico atto, articolato in tre momenti che si susseguono senza soluzione di continuità: *loa*, favola mitologica e *mojiganga*<sup>10</sup>. L'alternanza di parti cantate e recitate concedeva ampio rilievo alla musica e i *decorados* di Baccio del Bianco esaltavano la funzione dell'artificio scenografico. Ne *El golfo de las sirenas*, tuttavia, l'importanza di musica e scenografia non è solo un ineludibile tributo pagato alla prassi del teatro cortigiano, bensì mi pare rispondere a un'esigenza interna al testo dal mo-

<sup>8</sup> Per una panoramica generale cf. almeno Díez Borque 1998, Pedraza 1998, Sabik 2000, Lobato – García García 2003.

<sup>9</sup> Per questi aspetti, rimando alla bibliografia citata da Ferrer 2003: 296-297 e 300 (v. in particolare n. 33).

<sup>10</sup> Sulla necessità di approntare edizioni del testo che tengano conto di questa struttura tripartita, in conformità con quanto avviene nelle stampe antiche, la critica si è espressa ripetutamente, prendendo le distanze dalla scelta di pubblicare la sola favola mitologica operata a suo tempo da Ángel Valbuena Briones nella sua classica edizione delle opere di Calderón (Calderón de la Barca 1959: 2153-2169). Tra i meriti di Sandra Nielsen (Calderón de la Barca 1989), vi è quello di aver proposto la versione completa del testo, introdotto dalla *loa* e chiuso dalla *mojiganga* finale, ritenendo entrambe, a ragione, parti integranti e significative di questa *pieza* carnevalesca.

mento che ne asseconda e sostiene uno dei motivi centrali, divenendone l'oggettiva trasposizione sul piano uditivo e visivo. Infatti, per tradurre in azione il significato morale della vicenda, come è noto, Calderón, sulla scorta di un emblema di Alciato che ritraeva Scilla come una figura di donna lasciva e tentatrice<sup>11</sup>, allegorizza i pericoli della navigazione che si celano nelle acque dello stretto trasformandoli in pericoli legati alla sfera sessuale, nascosti dietro il conturbante fascino femminile. Se all'inizio, infatti, vediamo Ulisse e i suoi compagni, durante una tempesta, scampare al naufragio tra gli scogli di Scilla e i gorgi di Cariddi e approdare sani e salvi sulle coste di Trinacria, ben presto ritroveremo l'eroe in balia di due donne, alle prese con nuove e più inquietanti prove. Determinate a condurre a termine la loro missione di morte, le temibili divinità hanno infatti assunto sembianze umane e intessono un sottile duello fra loro per conquistare Ulisse con l'inganno e condurlo alla rovina: Scilla giocando sull'avvenenza fisica e Cariddi sul fascino di una voce melodiosa. La tenzone che si scatena fra le due divinità, e di cui l'eroe è vittima sacrificale, si traduce per Ulisse in una lotta fra i sensi della vista e dell'udito che lo riduce in uno stato di incertezza e confusione dal quale solo il saggio consiglio dei compagni, Anteo e Dante, lo potrà trarre in salvo inducendolo ad abbandonare l'isola e a riprendere la via del mare, sottraendosi alle lusinghe dei sensi. Il primato della vista, simboleggiato dalla bellezza di Scilla, o dell'udito, la melodia di Cariddi, trovava dunque un correlativo nell'artificio del supporto scenografico e musicale, provocando anche nello spettatore un incantamento della vista e dell'udito, una malia dei sensi non dissimile da quella che si rappresentava sulla scena.

Non insisterò in questa sede sulla struttura duale del testo che è stata ampiamente messa in luce e analizzata<sup>12</sup>, mi limiterò piuttosto a ricordare come a partire dall'opposizione vista – udito si generi tutta una serie di coppie antinomiche attorno alle quali si organizza il materiale diegetico e che investono tutti i livelli del testo: dallo spazio (mare/terra; spiaggia/monte), ai personaggi (eroi/villani;

<sup>11</sup> Cf. l'emblema LXVIII *Impudentia*. Si veda anche il commento di Diego López nella sua *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato*: «La qual [Scilla] se pone por la desvergüença en esta Emblema, porque la ramera significada por Scyla, es avarienta, atrevida, y hurta a los hombres lo que tienen, y aun a muchos lo que no tienen ni es suyo ...» (López 1670: 289).

<sup>12</sup> Cf. Tobar 2005.

pescatori/pastori; uomini/donne), ai temi (virtù/vizi), ai registri (serio/parodico) e così via.

Il nucleo drammatico dell'opera rielabora – con alcune varianti – la materia omerica, rileggendola alla luce della tradizione emblematica e interpretando il mito alla ricerca di quella filosofia occulta che Juan Pérez de Moya o Baltasar de Vitoria, tra gli altri, avevano portato in superficie<sup>13</sup>; sulla materia omerica si innesta una rivisitazione delle *Metamorfosi* ovidiane, specialmente nel finale quando, dopo la fuga per mare di Ulisse, vediamo le due divinità sconfitte gettarsi in acqua per la disperazione e trasformarsi in scogli, non senza aver tentato per un'ultima volta di annientare l'eroe, prima con Scilla che scaglia in mare enormi macigni per provocare un maremoto che inghiotta la barca del fuggitivo, e poi con Cariddi che chiama a raccolta le sirene per soggiogarlo. È questa l'ultima prova che Ulisse dovrà superare perché la virtù trionfi definitivamente e la ragione ristabilisca il primato sui sensi ingannatori.

Come si è accennato, Calderón incastona la favola mitologica tra la *loa* e la *mojiganga*. Nella *loa*, vediamo apparire l'universo degli umili pescatori chiamati ad assistere ad un duplice evento straordinario che commenteranno con i loro interventi e di cui finiranno per essere involontari protagonisti. Il primo di tali accadimenti inusuali si colloca sul piano della realtà: com'è consuetudine della *loa*, al pescatore Alfeo e a sua moglie, la *villana* Celfa, spetta introdurre la «fiesta de la Zarzuela» e richiamare l'attenzione del pubblico sull'arrivo della famiglia reale di cui si tesse l'imprescindibile panegirico; sul piano della finzione, invece, Alfeo e Celfa saranno i testimoni del naufragio di Ulisse, il secondo evento eccezionale, ed introdurranno in tal modo l'episodio centrale della rappresentazione. Saranno ancora loro a rivelare l'identità della misteriosa bellezza e della voce incantata che hanno turbato e confuso l'eroe, consentendogli così di mettersi al riparo dal loro potere e salvarsi. Nel finale giocoso, l'elemento parodico torna ad essere preponderante e alle battute comiche di Alfeo sono nuovamente affidate tanto la funzione distanziatrice rispetto alla finzione drammatica, quanto la riflessione metateatrale.

---

<sup>13</sup> In particolare, nel Libro IV, cap. XLV della *Philosophia secreta*, Pérez de Moya aveva messo in relazione l'esperienza di Ulisse con quella degli uomini, cf. Ferrer 2003: 295-300.

All'altezza cronologica del 1657, in Spagna, la lirica piscatoria ha già alle spalle una tradizione consolidata che ha nei *romances* di Lope e Góngora e nella *Soledad Segunda* i suoi momenti più significativi ed originali<sup>14</sup>. Anche se motivi piscatori erano già affiorati in talune commedie di Lope, come ha rilevato di recente Marcella Trambaioli (2007), e nonostante il rilievo dell'episodio di Tisbea nel *Burlador de Sevilla*<sup>15</sup>, nell'ambito del teatro spagnolo del *Siglo de Oro* *El golfo de las sirenas* rappresenta senza dubbio il tentativo più esplicito di adesione al modello italiano, non tanto per l'esibita ascrizione al genere manifesta nel titolo, ma soprattutto per la consueta – e direi, alla fine del Seicento, oramai scontata – convergenza fra l'esperienza del teatro cortigiano di tema mitologico e la favola pastorale<sup>16</sup>, così come per l'inclusione di frammenti marino-pescatori all'interno di testi d'impianto pastorale, laddove la materia classica favoriva tali innesti<sup>17</sup>. Sono questi elementi tipici dell'egloga piscatoria drammatica italiana che ritroviamo anche nel testo di Calderón in cui la fonte omerica consente l'apertura verso squarci marinai e l'avventura drammatica dell'eroe si proietta sullo sfondo di paesaggi naturali, marine e spiagge, impervie scogliere e grotte che qui si alternano con il più tradizionale scenario boscareccio. La sintesi tra dimensione pastorale e mondo corti-

<sup>14</sup> Dopo una breve stagione di imitazione dei modelli italiani, in cui un ruolo importante aveva giocato la traduzione delle tre egloghe piscatorie di Tansillo dovuta alla penna di Lomas Cantoral (Ravasini, in stampa), gli esperimenti di Lope e di Góngora avevano acclimatato definitivamente il genere in Spagna, attribuendogli delle caratteristiche precipue, rinnovandolo parzialmente e adattandolo ai modi e alle forme del *Romancero nuevo* (Ravasini 2006a e 2006b). Posta da Góngora al servizio del rinnovamento del poema pastorale nelle *Soledades* (Callejo 1986 e 1987, Ravasini 2006b), la materia piscatoria era anche stata strumento di elegia funebre negli encomiastici versi dedicati da Góngora al Duque de Medina Sidonia e nel lamento per la morte del figlio dell'egloga *Felicio* di Lope de Vega (Ravasini 2006a). Sui rapporti fra tradizione piscatoria e poesia panegirica in Góngora si vedano ancora i saggi di Ponce Cárdenas 2008, 2009 e 2010; per possibili influssi piscatori italiani sulle *Soledades*, cf. Perinán 1990 e Trambaioli 1999. Per una più esaustiva documentazione sulla materia piscatoria in Italia e Europa, rimando alla bibliografia citata nei lavori indicati.

<sup>15</sup> Sull'episodio di Tisbea, cf. Cancelliere 2006: 144-148 e Ravasini 2011.

<sup>16</sup> Per la commistione mitologico-pastorale rimando a Pieri 1983.

<sup>17</sup> Sulla tradizione tragicomica della piscatoria in Italia e per una campionatura dei testi, cf. Girardi 2009, in particolare i capitoli «La suggestione performativa», «Sulle orme di Tasso e oltre: l'alternativa Guarini» e «Scrittura e mito: la canonizzazione delle icone».

giano, poi, è assicurata proprio dal ruolo di Alfeo e Celfa, personaggi che funzionano da cerniera, come si è visto, tra la realtà e la finzione. Grazie alle loro battute il mondo della corte entra nello spazio della commedia e la finzione stessa rimanda, in un gioco di specchi, alla vita di palazzo consentendo, nell'ambiguità di tale riflesso, l'identificazione fra l'eroe e il sovrano, fra l'esperienza di Ulisse e la lezione morale destinata alla corte.

Tuttavia, ad un esame più attento, dietro questa cornice che rimanda a un sincretismo tematico-scenografico non particolarmente originale (e che non è che l'aspetto più esteriore dell'adesione al modello italiano), vediamo affiorare nel *El golfo de las sirenas* tracce di una ricerca che, pur saldamente insediata nel solco del teatro cortigiano, muove in direzione di soluzioni inedite rispetto al panorama piscatorio coevo. Ed è naturale che la portata e il senso dell'innovazione calderoniana si possa cogliere solo nel confronto con le sperimentazioni già avviate in Italia, sperimentazioni peraltro ampie come dimostra la ricca e variegata campionatura offerta di recente da Raffaele Girardi sulle soluzioni sceniche che, nei territori della nostra penisola, il travestimento marino aveva assunto nella civiltà di corte nell'arco di un secolo<sup>18</sup>. Pur generalizzando

---

<sup>18</sup> Dal canto suo, Calderón, nel sottoporre a un processo di riuso i materiali provenienti dall'autonoma tradizione dell'egloga lirica e integrandoli all'interno della più articolata struttura drammatica, ripercorre talora strade che erano già state esplorate in Italia. Senza voler suggerire rapporti di dipendenza con testi di cui sarebbe difficile provare la circolazione al di fuori della nostra penisola, mi limito a rilevare alcune coincidenze che mi sembrano l'esito di un analogo processo di ricerca e di risemantizzazione, in Italia come in Spagna, della lirica piscatoria a teatro. Penso, ad esempio, alla scelta di relegare l'interpolazione piscatoria prevalentemente nello spazio della *loa* che introduce l'episodio di Ulisse. Una soluzione non dissimile aveva praticato un autore di area napoletana, tale Anello Paulilli che nel 1566 dedicava al viceré Perafán de Ribera *Il ratto di Elena*: qui sono gli intermezzi (alla fine del primo e del terzo atto) ad accogliere il pescatore troiano Ermione; una presenza liminare che tuttavia consente un'esile connessione diegetica con la favola centrale, come accade ne *El golfo de las sirenas* dove Alfeo, protagonista della *loa* e della *mojiganga*, riapparendo nell'episodio di Ulisse, funge da *trait-d'union* fra i tre momenti della rappresentazione. Inoltre, tale dislocazione della materia piscatoria consente, nel testo italiano, l'assunzione del tema dell'amore frustrato, tipico dell'egloga lirica e ora posto al servizio dell'articolazione drammatica nonché l'uso del registro lirico-amoroso con funzione diversificante rispetto alla vicenda centrale del ratto di Elena. Seppure in una direzione assai diversa e con tutt'altro registro stilistico, come vedremo a breve, anche gli inserti pisca-



molto, guardando la copiosa messe di testi italiani, si percepisce come una costante l'esigenza di ordinare in una struttura coerente l'alternanza pastorale-piscatoria da un lato, e la gerarchia fra universo mitologico e mondo arcadico dall'altro. Tra il secondo Cinquecento e il Seicento inoltrato, da Venezia a Napoli, inoltre, la materia piscatoria si incanala in formule duttili, si apre all'esotico e all'avventura marinaresca, ingloba il mito delle origini e la peripezia del romanzo bizantino, dialoga con le arti figurative, disegna una parabola che piega il paesaggio archetipico dell'Arcadia e della sua rivisitazione marina compiuta da Sannazaro alle esigenze della corte, per incarnare di volta in volta le attese, il vissuto, le mitologie di quel mondo.

Tenendo sullo sfondo questo panorama, proviamo ora a leggere *El golfo de las sirenas*. Come si è detto gli elementi piscatori giocano un ruolo essenziale nella *loa*, per riaffiorare nell'episodio di Ulisse e riapparire fugacemente nel finale ad introdurre la *moji-ganga*, svolgendo dunque un ruolo strutturante che dà ordine e un filo conduttore a materiali altrimenti eterogenei: la favola inizia con un'ambientazione arcadica, traduzione letteraria e scenografica del luogo reale della Zarzuela, per proseguire – grazie al nesso marino-piscatorio – nei territori di una Sicilia mitica e finire nello spazio del romanzo cavalleresco, allorché Alfeo sarà costretto a disincantare sua moglie, imprigionata per vendetta da Scilla in una torre, piegandosi suo malgrado agli schemi dei libri di cavalleria e trasformandosi da pescatore in parodico cavaliere<sup>19</sup>. Alfeo è dunque il nesso fra le tre parti dell'opera, colui che dipana l'esile filo diegetico dell'egloga. Come pescatore, tuttavia, ha poco da spartire con la tradizione lirica che lo ha generato: innanzi tutto nella *pièce* l'universo piscatorio sembra essere un ricorso puramente strumentale ridotto come è all'osso, a pochi simboli essenziali (la barca, gli indumenti, le reti), e soprattutto totalmente sottratto all'immagine di mitico mondo naturale che invita all'evasione e si carica di risonanze sentimentali. L'assenza mi pare oltremodo significativa dal momento che il testo di Calderón pretende di mettere in guardia contro le lusinghe amorose: sulle coste di questa Si-

---

tori de *El golfo de las sirenas* svolgono una funzione di contrasto rispetto all'episodio omerico.

<sup>19</sup> La liberazione di Celfa coincide con la liberazione dal sortilegio dell'incantamento di una fitta schiera di animali che, in una comica metamorfosi, vediamo ritornare umani nella danza finale.

cilia, non c'è spazio né per l'innocenza dei sentimenti del mondo pastorale, ora rovesciata nelle baruffe coniugali di Alfeo e Celfa, né per le sensuali schermaglie del travestimento cortigiano, qui sostituite dalla rischiosa tenzone per l'anima di Ulisse. Non è il trionfo di Amore, l'«amor vincit omnia», che qui si celebra, bensì il trionfo della virtù.

La dislocazione dell'episodio più propriamente piscatorio nella *loa* consente a Calderón di declinare in versione parodica il modello ereditato: per Alfeo il mare, povero di pesci, è sinonimo di lavoro faticoso e sterile; al ritorno dalla pesca, egli trova ad attenderlo nella sua capanna non ninfe ritrose, bensì una moglie *villana*, scontrosa e impertinente, della quale farebbe volentieri a meno, così che i lamenti d'amore del pescatore in lui assumono la veste di rimbrotti e brontolii, stizziti e comici, contro la moglie. L'unico inserto lirico ha la funzione paradossale di marcare, grazie alla riflessione metaletteraria, la distanza fra Alfeo e la lirica piscatoria dal momento che il pescatore vi esprime, per rovescio, il proprio *enojo* verso i poeti inventori di un universo puramente letterario:

Con todos quantos Poetas  
dizen que ríe la Aurora  
y sí llora, llora perlas.  
Con quantos dizen que el mar  
de plata la orilla argenta,  
en cuyo regazo son  
catres de flores las selvas,  
los arroyos instrumentos  
de cristal, cítaras bellas,  
los árboles de esmeralda,  
las aues capillas diestra  
de la cámara del Sol (vv. 24-35)<sup>20</sup>.

Lo stesso nome del pescatore è emblematico del tipo di operazione che Calderón opera rispetto all'egloga piscatoria. Alfeo porta un nome denso di risonanze colte: è personaggio teocriteo, mitico e acquatico, già in Omero, Ovidio e nel *Dialogo degli dèi marini* di Luciano, con una tradizione anche nella piscatoria italiana<sup>21</sup>. Proprio questa nobile tradizione sottolinea per contrasto l'inadegua-

<sup>20</sup> Calderón de la Barca 1989: 68. Nelle citazioni introduco l'accentazione secondo l'uso moderno.

<sup>21</sup> Girardi 2009: 124.

tezza del personaggio calderoniano rispetto ai suoi modelli: egli di fatto indossa i panni del *pescador bobo*, colorando di toni giocosi e bassi il proprio parlare, contaminato da tratti villici, e assumendo il carattere codardo del *gracioso*. Nel dualismo della commedia, la pittura di questo mondo marino, umile e comico, in cui la barchetta di Alfeo veleggia senza guadagno («vo al mar, y pesca no hallo», v. 9<sup>22</sup>) fa da contraltare al mare su cui si avventura la nave di Ulisse e dove si scatena la lotta delle divinità. Ma il tratto più comico di Alfeo riguarda il suo singolare destino che lo fa scivolare nel territorio della farsa: costretto dai compagni di Ulisse a mettere la sua barca al servizio dell'eroe per consentirne la fuga, Alfeo si dimostra restio e codardo; una volta ai remi, la paura della vendetta delle due feroci divinità lo paralizza, tanto che Anteo e Dante decidono di sbarazzarsi di lui gettandolo in mare dove un enorme pesce lo inghiotte. La fortuna vuole che, nel finale, il pescatore Sileno recuperi nella sua rete questo «marino monstruo» che finirà col vomitare, tra lo stupore generale, «[...] otro horrible monstruo / todo vestido de escamas» (vv. 1695-1698)<sup>23</sup>. Ironia della sorte: Alfeo, il pescatore che lamentava la scarsità di pesci nella sua rete, finisce coll'essere lui stesso pescato. Episodio comico che ha la funzione di introdurre la *mojiganga* e che tuttavia racchiude un senso preciso se inquadrato nella struttura duale del testo: mentre Ulisse abbandona le coste della Trinacria e sfugge alla morte trovando sul mare la propria salvezza fisica e morale, Alfeo – novello Giona – è restituito anch'egli alla vita con questa parodica resurrezione che mi sembra alludere giocosamente anche al meccanismo della morte apparente, così frequente nella favola pastorale. Se Ulisse veleggia verso un destino di nuove imprese, rafforzate ora da una ritrovata e rin vigorita virtù, il ritorno dal mare di Alfeo prelude alla sua rinascita come cavaliere e all'azione eroica del riscatto di Celfa che, inutile a dirsi, si concluderà per lui con un'ultima beffa e lo vedrà vittima di una rovinosa caduta.

Grazie a una fitta rete di parallelismi antitetici, il destino che si gioca nell'universo equoreo consente di mettere in relazione Ulisse e Alfeo, *gracioso* travestito da pescatore e specchio rovesciato dell'eroe del quale, per contrasto, rialza la virilità, il coraggio, la virtù. Come Ulisse, anche Alfeo è chiamato alla sua personale lotta contro il genere femminile ma nel suo caso non si tratta di resistere

<sup>22</sup> Calderón de la Barca 1989: 67.

<sup>23</sup> Calderón de la Barca 1989: 118.

alle lusinghe sensuali che possono distogliere l'eroe dall'avventura e farlo precipitare nell'abisso del vizio; per Alfeo si tratta piuttosto di sopravvivere alle angherie di una moglie indisponente della quale vorrebbe – se solo sapesse – disfarsi, proprio come Ulisse ha fatto con le fiere divinità che lo perseguitavano.

Dietro l'esplicita adesione al genere dell'egloga piscatoria, Calderón introduce dunque una serie di tratti che rimandano alla tradizione della tragicommedia spagnola: del modello italiano conserva la cornice, il sincretismo tematico, ma lo rilegge all'ispanico modo, svuotandolo dei contenuti tradizionali, sottraendogli motivi e topoi e riconvertendolo nel linguaggio del comico. Operazione che tuttavia solo in apparenza sviscerisce e priva di autorità il modello, piuttosto lo rifunzionalizza ponendo la trama piscatoria, pur nella sua esile consistenza e per contrasto, al servizio dell'interpretazione morale. Una modalità che non stupisce se letta nei limiti del teatro *cortesano* calderoniano, ma che se proiettata sullo sfondo più ampio della tradizione piscatoria europea assume un diverso rilievo e consente di misurare la vitalità di un codice, la sua tenuta e la capacità di rigenerarsi.

### Bibliografia citata

- Barrionuevo, Jerónimo de (1969), *Avisos (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Melia, Madrid, Atlas, (BAE, CCXXII), vol. 2.
- Brown, Jonathan, J. H. Elliott (1981), *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente.
- Calderón de la Barca, Pedro (1672), *Qvarta parte de comedias nvevas de don Pedro Calderón de la Barca ... lleva vn prólogo del avtor en que distingue las Comedias que son verdaderamente suyas o no*, En Madrid: por Ioseph Fernandez de Buendia, a costa de Antonio de la Fuente, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=32641&portal=42> (30.05.2011).

- Calderón de la Barca, Pedro (1688), *Quarta parte de comedias del celebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca ... que nvevamente corregidas publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel ...*, En Madrid: por Francisco Sanz, <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=31493&portal=42> (30.05.2011).
- Calderón de la Barca, Pedro (1959<sup>4</sup>), *El Golfo de las Sirenas*, in *Obras Completas. I Dramas*, ed. Angel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar: 2153-2169.
- Calderón de la Barca, Pedro (1989), *El golfo de las Sirenas*, ed. Sandra L. Nielsen, Kassel, Reichenberger.
- Callejo, Alfonso (1986), "Tradición pastoril-piscatoria y menosprecio de corte en las *Soledades* de Góngora", in Labrador Herraiz, José J., J. Fernández Jiménez, eds., *Cervantes and the pastoral*, Cleveland, Cleveland State University: 37-50.
- Callejo, Alfonso (1987), "Góngora y la literatura piscatoria en España: una revaluación de la *Soledad Segunda*", *Cuadernos de ALDEU*, III: 15-42.
- Cancelliere, Enrica (2006), "Lo femenino en *El Burlador* de Tirso de Molina", in Gorsse, Odette, F. Serralta, eds., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia: 139-153.
- Díez Borque, José María ed. (1998), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10.
- Ferrer, Teresa (2003), "El golfo de las Sirenas de Calderón: égloga y mojiganga" in Cancelliere, Enrica, ed., *Giornate calderoniane. Calderón 2000, Atti del Convegno Internazionale (Palermo, 14-17 Dicembre 2000)*, Palermo, Flaccovio: 293-308.
- Girardi, Raffaele (2009), *Finzioni marine, Travestimento e mito nella civiltà di corte*, Roma, Bulzoni.
- Hesse, Everett H. (1948), "The first and second Editions of Calderón's *Cuarta Parte*", *Hispanic Review*, 16: 209-237.
- Lobato, María Luisa, B.J. García García, (2003), eds., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- López, Diego (1670), *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina ...*, Valencia, Gerónimo Villagrasa, [http://openlibrary.org/books/OL24131539M/Declaracion\\_magistral\\_sobre\\_las\\_Emblemas\\_de\\_Andres\\_Alciato](http://openlibrary.org/books/OL24131539M/Declaracion_magistral_sobre_las_Emblemas_de_Andres_Alciato) (30.05.2011).

- Manjarrez, Graciela (2008), "Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual de *El golfo de las sirenas* de Calderón", *Incipit*, XXVIII: 69-96.
- O'Connor, Thomas (1986), "Formula thinking / Formula writing in Calderón's *El golfo de las sirenas*", *Bulletin of the Comediantes*, 38/1: 25-38.
- Pedraza Jiménez, Felipe (1998), "Un estado de la cuestión sobre el teatro mitológico cortesano", in Diez Borque, José María, *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10: 75-103.
- Periñán, Blanca (1990), "Un 'italiano moderno' (y en el fondo Góngora)", in Pepe Sarno, Inoria, ed., *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, vol. 2: 495-509.
- Pieri, Marzia (1983), *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2008), "El ciclo de los Marqueses de Ayamonte: «laus naturae» y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora", in *XII Jornadas de Historia de Ayamonte*, Ayamonte, Ayuntamiento: 107-132.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2009), "Góngora y el Conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo", *Criticón*, CVI: 99-146.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2010), "Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte", *Romanische Forschungen*, CXXII: 183-219.
- Profeti, Maria Grazia (1997), "El último Lope", in Pedraza Jiménez, Felipe, ed., *La década de oro de la comedia española. 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 9, 10 y 11 de julio de 1996*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha: 11-39.
- Profeti, Maria Grazia (1999), *Introduzione*, in Lope de Vega, *La selva sin amor*, Firenze, Alinea: 7-62.
- Ravasini, Ines (2006a), "Lope y la tradición piscatoria", *Anuario Lope de Vega*, XII: 211-231.
- Ravasini, Ines (2006b), "*Dulcísimas querellas de pescadores dos: la lirica piscatoria tra Italia e Spagna*", *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, IX: 65-94.
- Ravasini, Ines (2011), "I romances di Tisbea e la tradizione piscatoria: modelli lirici e modelli drammatici", in Pintacuda, Paolo ed., *Studi sul Romancero nuevo*, Lecce, Pensa: 177-196.
- Ravasini, Ines (in corso di stampa), "Églogas piscatorias entre Italia y España", comunicación leída al XVII Congreso de la Aso-

- ciación Internacional de Hispanistas (Roma, 19-24 de julio de 2010).
- Sabik, Kazimierz (2000), "Calderón autor cortesano", in García Lorenzo, Luciano, *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger.
- Sabik, Kazimierz (2003), "Calderón y el teatro cortesano español del Siglo de Oro", in Cancelliere, Enrica, ed., *Giornate calderoniane. Calderón 2000, Atti del Convegno Internazionale (Palermo, 14-17 Dicembre 2000)*, Palermo, Flaccovio: 189-199.
- Sabik, Kazimierz (2005), "El teatro cortesano español en el Siglo de Oro (1613-1660)", in Mata, Carlos, M. Zugasti, eds., *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio"*, Pamplona, Eunsa, vol. 2: 1543-1560.
- Stein, Louise K. (1986), "La plática de los dioses", in Calderón de la Barca, Pedro, *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret Rich Greer, Kassel, Reichenberger: 13-92.
- Trabado Cabado, Juan Manuel (2002), "Mito y teatralización de la égloga: de *La selva sin amor* de Lope de Vega a *El golfo de las sirenas* de Calderón", in Colón Calderón, Isabel, J. Ponce Cárdenas, eds., *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas: 143-153.
- Trambaioli, Marcella (1999), "Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos gongorinos", *Criticón*, LXXVII: 53-70.
- Trambaioli, Marcella (2007), "El género piscatorio en el primer Lope de Vega", *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, X: 83-110.
- Tobar, Maria Luisa, (2005), "*El golfo de las sirenas*: el espacio real y el espacio simbólico", in Mata, Carlos, M. Zugasti, eds., *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio"*, Pamplona, Eunsa, vol. 2: 1627-1644.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002), "Más sobre reescritura teatral: *El golfo de las sirenas*, de Calderón ¿y Funes?", in Arellano, Ignacio, ed., *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. 2: 369-382.





Fronteras entre arte y vida:  
el poder de la palabra en el metateatro cervantino

Ilaria Resta  
(Università degli Studi del Salento)

La presencia de elementos metateatrales y autorreferenciales constituye, sin duda alguna, uno de los aspectos más interesantes del teatro cervantino. Cervantes pone en marcha múltiples técnicas metadramáticas (el drama dentro del drama, las referencias o alusiones literarias, la autorreferencia) en sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) por medio de las cuales las obras se enriquecen de estímulos que subrayan una tensión entre arte y realidad.

Abarcando la definición propuesta por Abel Lionel diríamos que el metateatro es «toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor» (Maestro 2004: 599). Esta fórmula lleva a una complicación dramático-estructural de las obras, por la inserción de dos o más planos expresivos y a la formación, como consecuencia, de diferentes grados o niveles de realidad que llevan a confundir y mezclar realidad y fantasía, vida y ficción. Se produce un desdoblamiento de perspectivas al difuminarse las tenues fronteras que separan lo literario e ilusorio de lo real, o supuesto tal dentro de la lógica de la *fictio*, creando una perfecta transposición del tópico del *theatrum mundi* (Andrés Suárez 1997: 11). De hecho, las escenas se convierten en un poderoso instrumento de mimesis existencial que le permite al hombre-espectador reflexionar sobre su condición contemplándose como delante de un espejo.

La base teórica de la óptica metateatral, conjugándose con una estética que se centra en el proceso de especulación filosófica enraizada en la vida misma, viene a constituir un punto fuerte del teatro cervantino. En su concepción dramática, Cervantes introduce una personal visión que choca con los convencionalismos de la Comedia nueva en pro de una estética de la verdad y de un teatro que refleje la existencia<sup>1</sup>. Prueba de ello es una línea teatral ajena a

---

<sup>1</sup> Zimic 1992: 22. Según afirma el filólogo esloveno, «Lope fue considerado siempre como el poeta espontáneo por antonomasia. Esta característica se manifiesta, no obstante, dentro de un esquema conceptual y estructural dramático

ciertas fórmulas de Lope y de sus seguidores, sobre todo por lo que respeta la causalidad dramática y los desenlaces teatrales ajustados al «estilo del vulgo» (Lope de Vega 2006: v. 10). El teatro debe ser un reflejo de la realidad, debe narrar sucesos que puedan alcanzar la idea de autenticidad, lo que se puede conseguir a través de la verosimilitud<sup>2</sup>. A este propósito, son significativas las abundantes referencias y reflexiones relativas a su preceptiva teatral diseminadas en muchas de sus obras, en especial en *El Quijote*:

[...] porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad (Cervantes 2004a: 558).

[...] la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que la representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. (Cervantes 2004b: 121-122)

Adentrándonos en lo específico del objeto de esta comunicación, me limitaré a analizar uno de los entremeses más conocidos de la producción dramática cervantina: *El retablo de las maravillas*. Mediante una perspectiva de investigación a la vez intra e intertextual, intentaré poner de relieve en este estudio el uso de particulares mecanismos metateatrales – fundados en la palabra – de los que Cervantes se sirve como instrumento para favorecer la confusión entre los distintos planos narrativos, o realidades subjetivas, relacionados uno con otro a la manera de cajas chinas.

El entremés *El retablo de las maravillas*, de la misma manera que comedias como *Los baños de Argel* o bien *La entretenida*, constituye un típico ejemplo de la estructura triádica en que se reconoce el esquema básico de la fórmula del teatro en el teatro: recepción, pieza encuadrante y pieza encuadrada. Ante un público se da un espectáculo, el entremés, a partir del cual brota otra pieza encuadrada, “el retablo de las maravillas”. Sin embargo, la particularidad de las piezas con dinámicas metateatrales hace que no se reduzcan a un esquema representativo unívoco o definitivo: de ahí

---

bastante rígido. Por extraño que pueda parecer, el “clásico” Cervantes critica esa rigidez precisamente en nombre de una mayor espontaneidad».

<sup>2</sup> *Ibidem*.

que en *El retablo de las maravillas* a la estructura básica se puedan añadir otras dimensiones como la del embuste de Chanfalla y Chirinos. De hecho, según afirma Laurent Gobat en su ensayo sobre el entremés cervantino, el engaño corresponde a otro nivel de la ficción, ya que el retablo y todo lo que contiene sólo existe como producto de la fantasía de los dos estafadores (Gobat 1997: 73).

La complicación dramática en el caso específico de este entremés se relaciona con dos aspectos fundamentales. El primero, como ya se ha dicho, se enlaza con la característica básica de la técnica metateatral que consiste en la contigüidad entre diferentes niveles de representación, si bien, como veremos, el proceso de inferencia es diferente según la tipología de recepción. En segundo lugar, la dimensión metateatral, con respecto a lo que pasa en otras piezas de Cervantes, surge aquí a través de un ardid ingenioso, un «juego dialéctico» en palabras de Gobat, orquestado por los dos embusteros. El retablo de Chanfalla, en definitiva, sólo es un espectáculo verbal, pero capaz de generar realidades tangibles que se apoyan en actitudes conformistas y se sustentan de esa «manía morbosa de la limpieza», como la define Eugenio Asensio (Asensio 1961: 101). El deseo de que no se dude de su limpieza de sangre empuja al público presente en casa del regidor Benito Repollo a que proclamen verdaderas las “maravillas” del retablo: Sansón, abrazado a las columnas del templo, el toro que mató al ganapán en Salamanca, los leones rampantes, los osos colmeneros y la doncella Herodías no son personajes de carne y hueso, sino figuras etéreas resultado de un sagaz stratagema dialéctico. Según afirma Spadaccini en su prólogo a los *Entremeses* de Cervantes, el éxito del retablo depende «del poder del lenguaje que, a su vez, se ancla en las inquietudes de una clase y en las locuras de una colectividad» (Spadaccini 2007: 64).

La estructura del entremés se alimenta de una reivindicación de la dignidad del villano – tema tan explotado por Lope – totalmente desmitificada en el esquema conceptual de la pieza cervantina. Esa obsesión patológica, por otra parte, se conjuga con otro aspecto más estrictamente representativo como el embuste verbal. Las palabras pronunciadas por Chanfalla se ven cargadas por un contenido performativo que le permite al saltimbanqui desestabilizar su alrededor: se asiste a la creación de otro nivel representativo que, si bien impalpable, se entreteje con la dimensión espacio-temporal del entremés e interactúa con ella, como lo demuestran las reacciones de los espectadores del retablo. De ahí que le correspondan al

signo verbal otros signos verbales y no verbales procedentes del público que se asusta ante la “vista” de los leones, o del sobrino Repollo que empieza a bailar con la doncella Herodías. Se favorece la confusión por el uso de una técnica metateatral que, disfrutando del poder de sugestión dialéctica, lleva a mezclar el plano de la ficción con el plano de la realidad. El elemento novedoso, de hecho, consiste justamente en el uso del signo verbal como medio para duplicar o triplicar las realidades que, enlazándose unas con otras, sustentan la sensación de vivir constantemente en un laberinto de apariencias.

En el *Retablo de Maese Pedro* – historia a la que Cervantes dedica los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte de las aventuras del hidalgo manchego – se observan mecanismos metateatrales similares a los de *El retablo de las maravillas*, ya que la disgregación de los límites entre mundo contingente y mundo imaginario se apoya una vez más en el elemento lingüístico. A pesar de eso, las modalidades comunicativas e inferenciales no coinciden del todo, sino que se caracterizan por un diferente uso del habla. En el entremés la palabra es voluntariamente usada como medio para favorecer el engaño, arrastrando a los receptores de su realidad para involucrarles en un nivel de ficción. Ni que decir tiene que el éxito del espectáculo verbal se ve garantizado *a priori*, por apoyarse, como ya se ha explicado, en los sólidos cimientos del prejuicio (Zimic 1992: 375).

En el caso del *Retablo de Maese Pedro*, en cambio, la estrategia elegida por el titerero cambia: la atención se centra de manera exclusiva en la creación artística, en la misma historia de Melisendra y don Gaiferos, eludiendo cualquier astucia que se fragüe en las debilidades humanas y la actitud racista e intolerante de la sociedad. Apparentemente, maese Pedro se limita a enseñar la historia de los dos enamorados de la corte carolingia a través de un espectáculo en el que el signo verbal y el signo visual están separados: él se ocupa de animar los muñecos, mientras que otro hombre, el trujamán, hace de intérprete prestando su voz para contar la historia. El titerero ya no es el “poseedor” del *verbum*, se echa atrás dejando que sea otro el responsable. El trujamán, por otra parte, no actúa como Chanfalla: él es un simple transmisor de la palabra la cual, sin embargo, pone en marcha en la mente del Quijote una serie de mecanismos que rompen con las relaciones denotativas convencionales. Mientras que en el entremés el acto de habla como generador de inestabilidad entre vida y ficción corresponde a un plan vo-

luntariamente orquestado por Chanfalla; en este caso, el intérprete no está consciente de que sus palabras activen en la mente del hidalgo manchego una relación referencial inesperada, que hasta le lleva a intervenir para ayudar a la pareja de enamorados.

Por otra parte, en la pantomima del «mono adivino» (Cervantes 2004b: 242), espectáculo que anticipa el retablo de maese Pedro, los mecanismos que ponen en relación el esquema espectáculo verbal-trampa resultan más afines a los que usa Chanfalla. Las “respuestas” del animal, en concreto, se ven mediadas por maese Pedro, quien, por su astucia, maneja y manipula la palabra, convirtiéndola en un instrumento de desestabilización que favorece la confusión entre verdad y mentira, permitiéndole salir con la patraña. A este propósito, parece irónica su declaración «operibus credite, et non verbis» (Cervantes 2004b: 249), con la cual no hace otra cosa sino «engañar con la verdad» (Lope de Vega 2006: v. 319).

Tratando brevemente y de manera tangencial la presencia de elementos metadramáticos en Cervantes, se puede ver cómo éste experimente en algunas comedias la fusión de las fronteras realidad-ilusión apoyándose, una vez más, en la técnica del teatro en el teatro. En *La entretenida* se inserta un espectáculo que, a la vez, se convierte en el punto de partida para una doble ramificación representativa: el presunto asesinato de uno de los actores durante una representación y el posterior descubrimiento de que el público (interno y externo a la obra en este caso) ha sido espectador inconsciente de una improvisación escénica con la que el autor hace un guiño a la *commedia dell'arte* italiana. La improvisación constituía el elemento básico y uno de los más característicos de la *commedia all'improvviso*, lo cual presuponía también la necesidad de contar con actores excelentes y acostumbrados. En *La entretenida*, Muñoz – autor del entremés representado – se queja al ver que los actores Torrente y Ocaña no se ajustan al papel asignado, sino que se lanzan a una improvisación de la cual él mismo se queda admirado en un segundo momento: «El principio todo es mío / pero no lo fue el progreso; / el perulero y Ocaña / tienen el diablo en el cuerpo» (Cervantes 1987: vv. 2504-2507)<sup>3</sup>. A diferencia de lo que pasa en el entremés, aquí hay una convergencia entre signos visuales y verbales: el público ve reñir a los actores y cree asistir a la muerte

---

<sup>3</sup> Sobre la relación entre las comedias de Cervantes y la influencia de la *commedia dell'arte* cf.: Arboleda 1991; Maestro 1998; Zimic 1992; Celis Sánchez 1999; Cubero 1997.

de uno de los dos en la escena. La confusión, entonces, se ve sustentada por un soporte sensorial en el que se pone total confianza – la imagen – y que, en cambio, se revela mistificador. En *El retablo de las maravillas* el juego entre ilusión y realidad es aún más sutil y sibilino porque filtrado por una base verbal que, por sí sola, revela su capacidad de desdoblamiento de la experiencia sensible. Por otra parte, desde la perspectiva analítica de intertextualidad diacrónica, el entremés cervantino reproduce un contexto fictivo afín al cuento de *Los burladores que fizieron el paño*, incluido en *El conde Lucanor* de don Juan Manuel<sup>4</sup>, posible antecedente del texto de Cervantes. En los dos casos se trata de un embuste y, en ambos, el uso del elemento verbal resulta indispensable para que el engaño tenga éxito. Sin contar con que, tanto en el cuento como en el entremés, la trampa estriba en la hipocresía y el prejuicio social de los que disfrutan los tres embusteros para urdir su “espectáculo” lingüístico. Sin embargo, en el caso de la obra de don Juan Manuel el poder del *verbum* se agota rápidamente y, como consecuencia, la fusión entre el nivel de lo real y el de la fantasía no es total. Sólo en el momento en que la palabra se ve mediada por los estafadores, fiadores de que «todo omne que fuesse fijo daquel padre vería el paño», la mentira genera otra realidad en la que el rey se deja enredar para poder legitimar su descendencia sin manchas. La intromisión de un negro, como tal exento de esa pantomima hipócrita, y sus descaradas declaraciones de la desnudez de su soberano, hace que la trampa reviente como pompa de jabón: la realidad se impone sobre la ficción, el embuste se descubre y, de pronto, toda la corte ve a su rey desnudo.

Las diferencias entre las dos obras son patentes con respecto a un diferente uso de la palabra. En el entremés cervantino, en con-

---

<sup>4</sup> Terracini 1991: 171-172. Lore Terracini traza en su ensayo un *excursus* relativo a las raíces folklóricas del motivo clásico del “engaño a los ojos”. A partir de la fuente primigenia enraizada en los cuentos orientales – como el de *Los cuarenta visires* – el tema adquiere difusión plena en Europa desde la Edad Media: en el siglo XIII se difunde en la zona correspondiente a la actual Alemania la historia del *Pfaffe Amis*, gracias a la pluma del poeta alemán Der Stricker; en Italia, en cambio, aflora en el siglo XV con una de las *Buffonerie del Gonnella*. Por lo que respecta España, además del Exemplo XXXII de *El conde Lucanor* del Infante don Juan Manuel, en el siglo XVI el tema reaparece en uno de los cuentecillos de *Buen aviso y portacuentos* de Timoneda. En opinión de Terracini, Cervantes seguiría, con variantes significativas, el filón don Juan Manuel-Timoneda para bordar su *Retablo de las maravillas*.

creto, se asiste a una capacidad quizás más desarrollada por parte del público en casa del regidor de manipular el elemento verbal, participando activamente en la duplicación de la realidad. Prueba de ello es su intervención como sujetos activos en el juego de espejos fomentado por Chanfalla: de ahí que los leones rampantes y los osos colmeneros se conviertan pronto en leones y dragones en boca del público, hasta llegar a lo extremo de la “interacción física” con las maravillas del retablo, o bien de su reacción ante la llegada de un furrier, tema del que se tratará detenidamente más adelante.

En la fábula de *Los burladores*, por lo tanto, la superposición de los dos niveles, vida y fantasía, se produce sólo momentáneamente sin llegar a una fusión o yuxtaposición completa. En el caso del entremés cervantino, en cambio, el signo verbal “actúa” en total autonomía, produciendo realidades alternativas que nunca se ponen en tela de juicio. Es más, su supuesta existencia hace que se rompa la frontera que separa lo real de lo irreal fundiéndolos completamente. A partir del estímulo lingüístico de Chanfalla, la palabra se emancipa y deja de ser una mera emanación de los dos saltimbanquis pasando a manos de los espectadores mismos quienes, convirtiéndose de receptores pasivos en autores y actores de la farsa, participan activamente en ella favoreciendo, inconscientemente, el éxito del engaño. El momento del baile del sobrino Repollo con la doncella Herodías, ente irreal, inexistente, se da como marco ejemplarizador: lo que se realiza es la plena fusión de la obra encuadrante con la obra encuadrada, con la consiguiente ruptura del límite real-irreal.

El signo verbal ha impuesto su supremacía mezclando la baraja y creando un mundo al revés en el que se invierten lo verdadero y lo ficticio; confusión que, según la opinión de Gobat, se realiza «en ambas direcciones: de ficción a realidad y de realidad a ficción» (Gobat 1997: 91). De hecho, la llegada de un furrier, hombre “real” que entra en la casa del alcalde para pedir alojamiento, produce una reacción inversa de parte de los espectadores ya convertidos en actores de la farsa. El público, antes dispuesto a aceptar la “existencia” de los personajes del retablo, paradójicamente, no está dispuesto a hacer el mismo tipo de inferencia en el caso del furrier. Éste, juzgado un producto de la magia del sabio Tontonelo, el supuesto creador del retablo, se ve obligado a tomar las armas para defenderse de la inesperada reacción de los presentes en casa del regidor. Como ocurre en *La entretenida* se asiste a una especie de improvisación teatral: los espectadores-actores del entremés cer-

vantino rehúsan su previa condición y, rebelándose contra la autoría del creador (Tontonelo), improvisan al no ajustarse a lo que la ficción representativa pretendería de ellos, es decir aceptar la solicitud de alojamiento.

Estas reflexiones revelan otro aspecto interesante que afecta a la recepción de las obras pertenecientes a las dinámicas del metadrama. En *El retablo de las maravillas* podemos reconocer por lo menos dos diferentes tipos de receptores, a cada uno de los cuales le corresponde un distinto mecanismo de inferencia del texto. Por un lado, el público de la obra encuadrante – los espectadores-actores del retablo – y, por otra parte, los fruidores externos – público o lectores del entremés –. En el primer caso, se podría hablar de un proceso de identificación catártica o simpatética llevado a su extremo, inevitable consecuencia de la ruptura de la frontera arte-vida. El comportamiento de los espectadores en casa del alcalde revela una integración plena, total, al espectáculo: no se trata de normal empatía, sino de participación activa. Los mecanismos de inferencia de los receptores externos, en cambio, son opuestos. Se produce lo que Brecht define «*Verfremdungseffekt*» (Willett 1992: 91), es decir ese “efecto de distanciamiento” que impide el sumergimiento en la ilusión escénica y, en este caso específico, es el resultado de una superioridad cognitiva: «No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del Llovista» (Cervantes 2007: 215).

Lo que podríamos llamar “aparte implícito”, pronunciado por Chanfalla a comienzos de la obra, le permite a los receptores externos situarse en una posición privilegiada, ya que le consiente no involucrarse del todo en la pieza, manteniendo constantemente cierta distancia emocional. En opinión de Marrast, de hecho, el mecanismo receptivo «*est d’avance démonté pour nous, qui verons le spectacle se dérouler des coulisses et de la sale en même temps*» (Marrast 1957: 128). En definitiva, las declaraciones iniciales producen el efecto de poner al público externo a la obra en una situación de alejamiento con respecto al juego de espejos en el que queda atrapado el público interno a causa de su convencionalismo. Según señala Celis Sánchez, las obras que se fundan en la dimensión estética metateatral presentan dificultades de comunicación con el auditorio no implicado en el metadrama: esta problemática, en particular, se relaciona con la necesidad de descodificar las claves interpretativas para cada uno de los planos fictivos (Celis Sán-



chez 1999: 89-91). En el caso del entremés cervantino este inconveniente no compromete la correcta inferencia de la dicotomía real-irreal: el receptor extradiegético, de hecho, se coloca en una perspectiva racional y objetiva que le impide «embrollarse él mismo en la confusión» (Zimic 1992: 366).

Para concluir sólo cabe añadir que, en el metateatro de Cervantes, sobre todo en el caso específico del entremés analizado, el poder de la palabra hace que se rompan las normales relaciones lógicas y objetivas para confiar exclusivamente en el poder intuitivo y subjetivo de la creación imaginativa que neutraliza lo real para imponer otro nivel referencial. El ejemplo de *El retablo de las maravillas* pone de manifiesto el hecho de que las realidades alternativas insertadas en el espacio entremesil, producto del discurso imaginativo, no se replieguen en sí mismas, sino que adquieran la dimensión física de un microcosmo que se instala en la realidad e interactúa con ella. Ni que decir tiene que la magia lingüística se enlaza de manera entrañable con las obsesiones sociales enraizadas en la ignorancia y el prejuicio. La inquietud por la limpieza de sangre infiere la predisposición hacia el engaño y, como consecuencia, favorece la disolución de la barrera que separa la realidad de la apariencia.

### Bibliografía citada

- Andrés Suárez, Irene (1997), “La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro”, en Suárez, Irene Andrés, J.M. López de Abiada, P. Ramírez Molas, eds., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum: 11-29.
- Arboleda, Carlos A. (1991), *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Asensio, Eugenio (1961), *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- Canavaggio, Jean (1977), *Cervantès dramaturge*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Cancelliere, Enrica (2003), “Aproximación a una teoría dramática cervantina”, en La Rubia Prado, Francisco, ed., *Literatura y pensamiento en España: estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*, Newark Delaware, Juan de la Cuesta, 2003: 1-13.

- Celis Sánchez, María Ángela (1999), "Planos de comunicación en las comedias cervantinas: el juego metateatral", en Pedraza, Felipe, R. González, eds., *El teatro en tiempo de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, 9: 83-98.
- Cervantes, Miguel de (1987), *Teatro Completo*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta.
- Cervantes, Miguel de (2004a), *Don Quijote de la Mancha I*, ed. de John J. Allen, Madrid, Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (2004b), *Don Quijote de la Mancha II*, ed. de John J. Allen, Madrid, Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (2007), *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadacini, Madrid, Cátedra.
- Cubero, Carmen (1997), "En torno a *La Entretenida* de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro", en Suárez, Irene Andrés, J.M. López de Abiada, P. Ramírez Molas, eds., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum: 59-72.
- Don Juan Manuel (1971), *El conde Lucanor*, ed. de José M. Blecha, Madrid, Castalia.
- Gobat, Laurent (1997), "Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes", en Suárez, Irene Andrés, J.M. López de Abiada, P. Ramírez Molas, eds., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum: 73-97.
- González, Aurelio (2004), "Espacio y dramaturgia cervantina", en Matito, Francisco Domínguez, M.L. Lobato López, coords., *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Vervuert, Iberoamericana: 897-904.
- González, Aurelio (2005a), "El poder del encanto: de los molinos de viento al *Retablo de las maravillas*", en Reichenberger, Kurt, D. Fernández-Morera, eds., *Cervantes y su mundo*, Kassel, Reichenberger: 189-200.
- González, Aurelio (2005b), "Caracterización dramática de personajes en los entremeses de Cervantes", en Park, Chul, ed., *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl 17-20 de noviembre de 2004*, Seúl, Universidad de Hankuk: 577-587.

- González, Aurelio (2007), "Ilusión y engaño en el teatro cervantino", en Vega García-Luengos, German, R. González Cañal, eds., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro*, Castilla La Mancha, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha: 207-220.
- Larson, Catherine (1992), "El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación", en Vilanova, Antonio, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2: 1013-1020.
- Maestro, Jesús (1998), "Sobre el diálogo y la *commedia dell'arte* en los entremeses de Cervantes", *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, 14: 15-44.
- Maestro, Jesús (2004), "Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral", *Bulletin of Spanish Studies*, 81/4-5: 599-611.
- Marrast, Robert (1957), *Cervantès dramaturge*, Paris, L'Arche.
- Spadaccini, Nicholas (2007), "La representación entremesil del drama aldeano y rural: los ejemplos de *El retablo de las maravillas* y *Los alcaldes de Daganzo*", en de Cervantes, Miguel, *Entremeses*, Madrid, Cátedra: 55-73.
- Terracini, Lore (1991), "Los patrones del engaño: Don Juan Manuel y Cervantes", en Rico, Francisco, ed., *Historia y crítica de la literatura española*, 1/1 *Edad Media. Primer Suplemento* (Ed. A. Deyermond), Barcelona, Editorial Crítica: 171-176.
- Vega, Lope de (2006), *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de García Santo-Tomás, Enrique, Madrid, Cátedra.
- Willett, John (1992), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Nueva York, Hill and Wang.
- Zimic, Stanislav (1992), *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.



## Feijoo y las fronteras del saber

Maria Rosso  
(Università degli Studi di Milano)

Siguiendo las simplificaciones esquemáticas de los manuales histórico-literarios, la figura del P. Benito Jerónimo Feijoo salta a la vista como representativa del intelectual de frontera, situado en los confines de dos épocas culturales, en un punto de convergencia ideal entre las fuerzas de una tradición cuyo legado recoge<sup>1</sup> y las de la nueva ciencia que se propone divulgar, proyectándose hacia el futuro<sup>2</sup>. Puesto que la brevedad de mi intervención no permite un recorrido exhaustivo por la amplia obra de Feijoo para explorar el vasto repertorio de temas que ilustran la actitud del autor frente al saber, me limitaré a tratar sintéticamente tan sólo algunos aspectos, empezando por la relación con el destinatario, tal como se manifiesta en los Prólogos del *Teatro crítico universal*<sup>3</sup>, y destacando la metáfora de la “telaraña”, revitalizada para denunciar la falsa sabiduría.

Como es bien sabido, el móvil del beneditino y el alcance de su obra están definidos claramente en el subtítulo del TCU, *Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*, es decir, contra las falsas opiniones admitidas «en el común del Vulgo» o difundidas «entre los Literatos», como leemos en el «Prólogo» del tomo I<sup>4</sup>. También sabemos que esta operación – dirigida a consolidar los ámbitos del saber, en un enfrentamiento directo con los obstáculos que favorecían el retraso cultural español – no es una hazaña solitaria, sino que se inserta en la línea promo-

---

<sup>1</sup> Al respecto, Varela (1966) destaca las analogías con la obra de Pero Mexía y Maravall (1981: 168-170), después de notar que los «primeros escritos [de Feijoo] no se diferencian en mucho, en su planteamiento, en sus motivaciones, en sus resultados, de escritores de los dos siglos precedentes», alarga la lista de las deudas, añadiendo las «“permanencias” o “supervivencias”» de Vives, el Brocense, P. S. Abril, etc.

<sup>2</sup> Maravall (1981: 170-194) sintetiza las «innovaciones de la obra feijoniana en tres puntos» relacionados dialécticamente: la novedad del género literario (el escrito “periódico”), la «formación del público», los «objetivos del escritor».

<sup>3</sup> De ahora en adelante usaré las siglas TCU (*Teatro crítico universal*) y CEC (*Cartas eruditas y curiosas*).

<sup>4</sup> Cito siempre por la edición digital de las *Obras* de Feijoo (1998).

vida por otros intelectuales de la época, en particular los novatores, aunque con algunas sustanciales diferencias, como destaca Teófilo Egido (2003: 22):

Todos querían lo mismo, pero no todos los emisores pensaban en los mismos receptores. Para Nicolás Antonio, para Mayans, los destinatarios eran los eruditos, las elites; para Feijoo, lo eran también los del público más general, lectores e incluso oyentes, a los que se adaptaban los lenguajes, el estilo, los contenidos y hasta los mismos contenidos y formatos de sus escritos. Como consecuencia, Mayans fue leído por pocos; Feijoo lo fue por incontables, fueran sus lectores los fascinados por lo que y cómo lo escribía, lo fueran por el disenso.

Efectivamente, Feijoo, para cumplir con su tarea de divulgador, ante todo tiene que superar la frontera que le separa de su público, preocupación que – más allá de los *topoi* consabidos – se hace manifiesta en los *Prólogos* del *TCU*. En el tomo I, el autor se dirige inmediatamente a su genérico destinatario – «Lector mío, seas quien fueres» –, para expresar su desconfianza con respecto a la posibilidad de una recepción positiva de su obra, que podría verificarse tan sólo si se aunaran dos factores concomitantes: por un lado, la «persuasiva», es decir, la habilidad argumentativa del emisor y, por otro, la «docilidad» del receptor, situación que le parece improbable, cuanto más si éste comparte precisamente «las opiniones comunes» o «errores» que el escritor va a combatir. De ahí que empiece a matizar dos tipos de lectores, el «discreto» y el «necio», el primero respetuoso con el autor, aún cuando discrepe de sus tesis, el segundo «rígido censor», tanto más «inexorable», cuanto más incompetente.

De hecho, como es sabido, el *TCU*, a pesar del éxito editorial y de la protección de las instituciones gubernativas, suscitará violentas polémicas<sup>5</sup>, así que en los prólogos de los sucesivos volúmenes Feijoo cobrará una actitud autodefensiva más firme. Frente a las acusaciones de los detractores (como la de plagio<sup>6</sup>, incoherencia filosófica «entre Aristóteles, y Descartes»<sup>7</sup>, elección de asuntos inadecuados<sup>8</sup>, uso de citas ficticias<sup>9</sup>, etc.), nuestro autor, en primer

<sup>5</sup> Baste mencionar a Mañer (1729) y Soto y Marne (1749). Para una síntesis, cf. Stiffoni 1986: 45-55 y Fernández González 2002<sup>7</sup>: 41-44.

<sup>6</sup> *TCU*, III, «Prólogo Apologético», pf. 3.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pf. 9.

<sup>8</sup> «Dices que sí, que no se puede negar que el Padre Feijoo es hombre inge-

lugar, declara que «la mayor parte de las impugnaciones consiste en una inteligencia errada de mis escritos»<sup>10</sup> y pasa a replicar arrojándose de los dardos de la ironía<sup>11</sup>, o bien denunciando abiertamente «la mala fe»<sup>12</sup> de los adversarios que «abusan de la ignorancia y rudeza del vulgo»<sup>13</sup>, cegados por el oscurantismo<sup>14</sup> o movidos por la envidia<sup>15</sup>.

A pesar del propósito de distanciarse del lector «necio» – lo cual implicaría desistir del intento de abrir una brecha en la sólida frontera alzada por el oscurantismo –, el tomo IV del *TCU* va encabezado por un «Prólogo no al Lector discreto, y pío, sino al Ignorante, y Malicioso», donde se perfila más nítidamente la imagen del «lector enemigo», frente al que Feijoo se yergue en su orgullo de escritor, consciente de que «el designio de impugnar errores comunes, sin restricción de materias, no sólo es nuevo, sino grande»<sup>16</sup>, sin ocultar la complacencia por la fama de su «amplísima erudición en todo género de materias», apenas mitigada por la tópica procesión de humildad («bien que realmente dista mucho de la verdad»).

Si – como destaca Arenas Cruz (1997: 379 y 412) – el género ensayístico presupone la construcción textual de una determinada imagen que el sujeto de la enunciación ofrece de sí mismo, a la vez que proyecta la imagen de un interlocutor, vemos que aquí esta relación binaria está marcada conflictivamente. La apelación al «lector enemigo», sin embargo, forma parte de una estrategia argumen-

---

nioso y erudito; pero que por eso mismo es lástima que no aplique sus talentos a materia más grave» (*TCU*, IV, «Prólogo no al Lector discreto, y pío, sino al Ignorante, y Malicioso»: XXXVI).

<sup>9</sup> *TCU*, V, «Prólogo al Lector»: XLV.

<sup>10</sup> *TCU*, III, «Prólogo Apologético»: XXIII.

<sup>11</sup> «Duélome, cierto, de las graves melancolías que padeces de cuatro años a esta parte, al ver que tus continuas murmuraciones no estorban el curso a mis Escritos» (Ivi: XXXV).

<sup>12</sup> *Ibidem*, pf. 66.

<sup>13</sup> *TCU*, V, «Prólogo al Lector»: XLIII.

<sup>14</sup> «Hablo de aquellos pobres incapaces, condenados a ignorancia de por vida, cabezas de cal, y canto, cerebros amasados con el error, calloso por todas partes el discurso, para quienes toda novedad es mentira, toda vejez axioma» (*TCU*, II, «Prólogo», pf. 5).

<sup>15</sup> «A quienes no disculpo, aunque los perdono, es a aquellos, que en sátiras anónimas vertieron su saña, sin más motivo que el ver celebrada mi Obra. ¡Oh envidia! monstruo de tan infelices ojos, que no el humo, sino la luz, te saca lágrimas» (*ibidem*, pf. 2).

<sup>16</sup> Ivi: XXXIX-XL.

tativa, disimuladamente dirigida al lector «discreto», al que Feijoo quiere presentarse como enunciador acreditado, precaviéndose de los efectos corrosivos de sus detractores, que intentan minar su autoridad. Para mantener su imagen positiva, debe mostrarse dotado de las cualidades adecuadas a la tarea que se propone. Éstas, según la *Retórica* de Aristóteles, se condensaban en tres atributos esenciales, φρόνησις (*phrónesis*), ἀρετή (*areté*) y εὐνοία (*eúnoia*), basados respectivamente en las capacidades intelectuales, las morales y la actitud benévola del orador hacia su auditorio<sup>17</sup>.

Por lo que atañe al primer rasgo, esto es, la *phrónesis*, Feijoo atribuye precisamente al «lector enemigo» el reconocimiento de su competencia, de modo que su facultad intelectual quede incuestionable: «Dices que sí, que no se puede negar que el Padre Feijoo es hombre ingenioso y erudito»<sup>18</sup>, «oyes decir a algunos [...] que gozo una amplísima erudición en todo género de materias»<sup>19</sup>. Y, sin la falsa modestia que exigiría la *captatio benevolentiae*, concluye: «Di lo que quisieres, no podrás negarme la novedad de esta Obra, la cual me da el carácter de Autor original»<sup>20</sup>.

La *areté* se manifiesta en las iteradas declaraciones relativas a la finalidad de sus escritos – «mi intento sólo es proponer la verdad»<sup>21</sup>, «busco la verdad en sí misma»<sup>22</sup>, etc. – y las referencias a la innata honradez del autor:

Esta misma sinceridad hallará en mí cualquiera que me impugne con razón, como yo la alcance. El evitar todo descuido no está en mano del hombre; pero sí el tratar verdad, y hacer justicia, cuando se conoce, a quien la tiene. Naturalmente aborrezco todo engaño; de modo que en mí el ser sincero, más es temperamento que virtud. Puedes, pues, estar cierto, Lector mío, de que jamás incurriré, ni en la ruindad de dejar engañado al Público, por no confesar algún yerro mío, ni en el apocamiento de callar por algún civil, y bastardo miedo la verdad que perteneciere a mi asunto, cuando honestamente pueda decirla<sup>23</sup>.

Por otro lado, Feijoo, para abrir las fronteras de su mensaje y dirigirlo eficazmente al público, tiene que prevenir los «reparos» de

<sup>17</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1378a, 5-8. Cfr. Arenas Cruz 1997: 407-408.

<sup>18</sup> TCU, IV, «Prólogo no al Lector discreto...»: XXXVI.

<sup>19</sup> Ivi: XXXIX.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> TCU, I, «Prólogo al lector»: LXXXI.

<sup>22</sup> TCU, II, «Prólogo»: XXXII.

<sup>23</sup> TCU, III, «Prólogo Apologético»: LV.



los lectores en orden a la forma del contenido. En primer lugar, destacando el propósito audaz y novedoso del *Teatro crítico*, el beneditino justifica las estrategias con las que aborda la redacción de la obra, sobre todo la extrema libertad con que se alternan los asuntos que, por su variedad y amplitud, se resisten a una rígida clasificación temática, «o porque no pertenecen a alguna [materia], o porque participan igualmente de muchas»<sup>24</sup>.

En segundo lugar, da razón del idioma elegido como medio comunicativo. El uso del castellano, que rompía las convenciones de una divulgación elitaria de ciertas ramas del saber, facilitaba el acercamiento a un público más amplio y, precisamente por esto, podía alarmar a los Inquisidores. De ahí que Feijoo, prudentemente, se muestre concorde con la oportunidad de seleccionar los contenidos, ya «que hay verdades, que deben ocultarse al Vulgo, cuya flaqueza más peligra tal vez en la noticia que en la ignorancia»<sup>25</sup>, pero no por esto hay que descartar la lengua romance como vehículo expresivo. En efecto, nota que el latín ha dejado de ser el signo distintivo de la élite culta y, puesto que «harto Vulgo hay entre los que entienden este idioma», no halla ninguna razón para no «escribir en el idioma nativo»<sup>26</sup>. Notemos de paso que el «vulgo», al que Feijoo dedica frecuentes menciones en sus páginas, en este contexto se caracteriza como un sector del amplio público lector, que, aun poseyendo las nociones de la educación escolástica, está desprovisto de las luces del auténtico saber<sup>27</sup>.

La cuestión lingüística se relaciona con otros aspectos formales de la escritura, como la ortografía, a propósito de la que se muestra partidario de la flexibilidad entre normas etimológicas y fonéticas,

<sup>24</sup> TCU, I, «Prólogo al lector»: LXXIX.

<sup>25</sup> Sánchez-Blanco (2003: 240) nota que efectivamente Feijoo «no escribe ni dice todo lo que sabe y todo lo que piensa. En una carta muy temprana, [...] confiesa que era consciente de la importancia y significación de Newton, pero que no creía conveniente o posible trasladar esos conocimientos a sus lectores y, por eso, se reserva la información y no la hace pública».

<sup>26</sup> TCU, I, «Prólogo al lector»: LXXX.

<sup>27</sup> Para el concepto de «vulgo» en la obra de Feijoo, cfr. Bahner 1970. Como puntualiza Maravall (1981: 174-6), el beneditino, manteniéndose dentro de la estructura estamental de su época, se dirige a «una masa de individuos a la que desde entonces se hace ya general llamarla *público*» y éste, en general, es «un público culto, de tipo medio», que incluye al *pueblo*, o *vulgo*, es decir, «en la obra de Feijoo, [...] la masa indiferenciada y ajena a la comunicación con el sabio, que se mantiene inerte, apegada a sus errores».

declarando: «no sigo regla determinada, porque no la hay»<sup>28</sup>. En cuanto al estilo, como es sabido, Feijoo, proclamándose adverso a «la afectación», aboga por «la naturalidad» y, después de atribuir a su instinto connatural la espontánea aplicación de «los tres géneros de estilos, consignando a la moción de afectos el sublime, a la instrucción el mediano, y a la chanza el humilde», concluye rotundamente: «En punto de estilo, tanto me aparta mi genio del extremo de la afectación, que declino al de la negligencia»<sup>29</sup>.

En estas declaraciones puede percibirse un eco de las palabras de Juan de Valdés («...muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escribo como hablo»<sup>30</sup>), y no debemos descartar la posibilidad de una intertextualidad directa, si consideramos que estos criterios estilísticos se formulan en el «Prólogo» del tomo II del *TCU*, publicado en 1728, año en que Feijoo entra en contacto epistolar con Gregorio Mayans<sup>31</sup>, quien posteriormente sacará a la luz la primera edición del *Diálogo de la lengua*<sup>32</sup>. Lo cierto es que el benedictino comparte el ideal valdesiano de claridad, porque privilegia la finalidad pragmática del mensaje basado en principios éticos, como puede deducirse de su distinción entre dos tipos de discurso, el que se propone «penetrar, y persuadir las verdades» y el que se sirve del ingenio para engañar y confundir deliberadamente al destinatario:

Proponer y probar opiniones singulares sólo por ostentar ingenio, téngolo por prurito pueril, y falsedad indigna de todo hombre de bien. En una conversación se puede tolerar por pasatiempo; en un escrito es engañar al público. La grandeza del discurso está en penetrar, y persuadir las verdades; la habilidad más baja del ingenio es enredar a otros con sofisterías. Las arañas, que aun entre los brutos son viles,

<sup>28</sup> *TCU*, II, «Prólogo»: XXXI, pf. 9.

<sup>29</sup> *Ibidem*. Sin embargo, como observa Lapesa (1967: 290-299), aunque «repetidamente aboga Feijoo por la naturalidad del estilo», un «resabio caracterizador» de su prosa es el «constante juego de paralelismos y antítesis» y «la abundancia de imágenes», a menudo triviales, pero en muchos casos totalmente innovadoras. Por lo tanto, «su pretendida espontaneidad se moldeaba en cauces formales abiertos por larga tradición literaria (la de los moralistas del siglo XVII) [...], si no aprendidos en las clases con su nomenclatura grecolatina, sí asimilados mediante lecturas hasta el punto de haberse convertido en hábito».

<sup>30</sup> Valdés 1985: 154.

<sup>31</sup> Cf. Peset 1975: 397- 8. Y véase también Stiffoni 1986: 49-50.

<sup>32</sup> Como es sabido, Mayans incluyó la obra en el tomo II de sus *Orígenes de la lengua española* (Juan de Zuñiga, Madrid, 1737: 1- 178) con el título de *Diálogo de las lenguas*, sin especificar el nombre del autor.

fabrican telas delicadas, pero sutiles; sutiles y firmes, aun entre los hombres no las hacen sino los Artífices excelentes. En aquéllas se figuran los discursos agudos, pero sofisticos; en éstas los ingeniosos y sólidos<sup>33</sup>.

Feijoo revitaliza el símil de la araña, explotando la densa polísemia que deriva de las transcodificaciones operadas a lo largo de los siglos. Aristóteles, diferenciando las obras artísticas de los productos de la naturaleza, entre otros ejemplos menciona la araña que teje su tela<sup>34</sup>. Séneca<sup>35</sup> y Marsilio Ficino<sup>36</sup> observan que, frente a las elaboraciones de la razón humana, lo que fabrica el instinto animal se caracteriza por repetirse siempre igual, sin innovaciones, porque su única finalidad es la autoconservación de las especies. En ámbito español, algunos teóricos del arte – como Gutiérrez de los Ríos<sup>37</sup> y Francisco Pacheco<sup>38</sup> – recogen este valor emblemático

<sup>33</sup> TCU, I, “Prólogo al lector”: LXXXI.

<sup>34</sup> Aristóteles 2001: 43-44: «ὥστ' εἰ φύσει τε ποιεῖ, καὶ ἔνεκά του ἡ χελιδὼν τὴν νεοττιὰν καὶ ὁ ἀράχνης τὸ ἀράχνηον, [...] φανερόν ὅτι ἔστιν ἡ αἰτία ἡ τοιαύτη ἐν τοῖς φύσει γιγνομένοις καὶ οὖσιν» («De tal suerte, si por naturaleza y para algo la golondrina hace su nido, la araña su red, [...] es claro que existe tal causa (= la finalidad) en lo que se genera y es por naturaleza»). A propósito del modelo de finalidad que adopta Aristóteles, cf. Rodríguez 1997: 31.

<sup>35</sup> Séneca 1842: 708 (XX, 122, 22): «Non vides quam nulli mortalium imitabilis illa aranei textura? quanti operis sit fila disponere, alia in rectum inmissa firmamenti loco, alia in orbem currentia ex denso rara, qua minora animalia, in quorum perniciem illa tenduntur, velut retibus implicata teneantur? Nascitur ars ista, non discitur. Itaque nullum est animal altero doctius. Videbis araneorum pares telas [...]. Haec nihil magis quam tutelam sui et eius peritiam distribuit».

<sup>36</sup> Escribe Ficino: «Naturali instinctu feruntur hirundines ad nidum conficiendum, apes ad alvearia, ad telas araneae. Ideo omnes eiusdem spicie animantes eodem modo sua fabricant semper, neque discunt aliquando, neque variant unquam, quia species naturalis qua ducuntur ab initio inest atque eadem permanent» (Ficino 1964: 19). Como señala Rodríguez Donís (2009: 1), la *Platonica theologia de immortalitate animorum* es «un tratado fundamental para comprender la necesidad que el autor, junto a las autoridades cristianas de la época, sentía de demostrar, contra el averroísmo y el materialismo epicúreo de muchos autores de su tiempo, la inmortalidad del alma».

<sup>37</sup> Gutiérrez de los Ríos (1600: 21): «Digo, Y con cierta razón y estudio nos encamina, por quatro causas. La primera es porque todas las artes son infalibles, y consiguen sus fines por medio de sus reglas. La segunda por escluir el modo con que las arañas hazen sus telas, y los golondrinos sus nidos, y otras cosas que hazen los demas animales. Las quales, aunque parecen hechas artificiosamente, en realidad de verdad no lo son, porque no siendo hechas por me-

para defender la importancia del estudio y de la aplicación de las reglas. Por otro lado, de la tradición bíblica<sup>39</sup> deriva la connotación de “fragilidad” e “inconsistencia” que aparece en escritos morales y religiosos de la Edad Media y del Siglo de Oro (para sintetizar, piénsese simplemente en el Canciller de Ayala<sup>40</sup>, Santa Teresa de Ávila<sup>41</sup> o en los *Sermones* Fray Luis de Granada<sup>42</sup>, como representantes de un amplio repertorio). No extraña, pues, que la corriente moralista, incrementando los semas negativos, convierta «la araña, al acecho de sus víctimas para devorarlas, [en] figuración del diablo»<sup>43</sup>.

Ahora bien, Feijoo identifica las «telas delicadas, pero sutiles» – es decir, frágiles e inconsistentes – con la apariencia engañosa de los «discursos agudos, pero sofisticos», cuyos adornos pueden disfrazar tanto el vacío del contenido como la ponzoña con que atrapan al destinatario-víctima; en cambio, las «telas sutiles y firmes» son los discursos «ingeniosos y sólidos» que pueden producir tan sólo «los artífices excelentes», haciendo uso de la razón.

Sin embargo, para comprender plenamente el alcance del símil de la telaraña, hay que leer el primer escrito de Feijoo, la *Apología del Escepticismo Médico*, en que el benedictino, citando directamente a Francis Bacon, escribe:

---

dio de la razón, sino por instinto natural, no se pueden llamar artes. Es el arte hija de la razón y del entendimiento: y así los hombres solos son capaces della, y en esto se diferencian de los brutos».

<sup>38</sup> Pacheco (2001<sup>2</sup>: 422): «Verdad es que algunas cosas que vemos obrar son semejantes en la composición a los nidos de las aves y a las telas de las arañas, que parecen hechas artificiosamente, siendo antes por instinto natural que por razón ni por arte; como no se puede llamar artífice cualquiera que hiciese algo de pintura, haciéndolo acaso [...]».

<sup>39</sup> Job, VIII, 14 («et sicut tela araneorum fiducia eius»); Salmo LXXXIX, 9 («anni nostri sicut aranea meditantur»).

<sup>40</sup> López de Ayala 1987: 429 (1576-1577): «Commo tela de arañas la vida destos tales / sería comparada [...]. // [...] la tela de arañas se texe e después jaz' / / con un soplo de viento, en tierra, [...]»).

<sup>41</sup> En el *Libro de las Fundaciones*, Santa Teresa (1778: 284) opone la araña, «que todo lo que come, lo convierte en ponzoña», a la abeja, «que lo convierte en miel».

<sup>42</sup> «¿Qué cosa pues hay más frágil que la tela de las arañas?», escribe Fray Luis de Granada (1790: 173).

<sup>43</sup> Cortés Vázquez 1986: 54. Este autor, estudiando la iconografía de la araña como símbolo del diablo, cita las *Etimologías* de San Isidoro (V 2), el bestiario francés de Pierre de Beauvais y el *Physiologus* de Hildebertus.

Compara este grande hombre los Empíricos a las hormigas, los puros Racionales a las arañas: y dice, que los Médicos buenos no deben ser hormigas, ni arañas, sino abejas. Los Empíricos son hormigas, porque usan a bulto de los materiales (Médicos), que juntan sin poner nada de su casa; esto es, de su discurso. Los puros Racionales son arañas, porque fiándolo todo al discurso de sí propios, esto es, de las entrañas de su mente, fabrican aquellas sutiles telas de vanos racionios, que ni tienen solidez ni utilidad; ni unos, ni otros son buenos. ¿Pues cuáles lo serán? Aquellos que como las abejas, usando de los materiales que la naturaleza ofrece a la observación, con atenta consideración, en los senos mentales los disponen, preparan y digieren para sacar de ellos, según las ocurrencias, el néctar saludable para cada enfermo<sup>44</sup>.

En la apropiación de las metáforas baconianas, Feijoo sintetiza emblemáticamente su concepción del saber que, desde luego, no se limita a la aplicación práctica de una ciencia como la medicina, en sus aspectos sociales y humanitarios, sino que se extiende a las amplias ramificaciones del conocimiento. Analizando las «causas del atraso» cultural en España (*CEC* II, 16), reconoce seis razones principales: 1) «el corto alcance de algunos de nuestros Profesores», que se contentan con «aquello poco que saben», sin sentir la exigencia de ampliar su bagaje cognoscitivo; 2) el rechazo de toda novedad, que conduce a una ridícula ignorancia; 3) la escasa consideración de las especulaciones de los nuevos filósofos, reputadas «unas curiosidades inútiles»; 4) «una siniestra idea» sobre Descartes, que se añade a la «falsa noción» de que todo lo nuevo es necesariamente cartesiano; 5) el «vano temor de que las doctrinas nuevas, en materia de Filosofía, traigan algún perjuicio a la Religión»; 6) un mal fundado patriotismo que provoca el desprecio hacia lo que viene del extranjero, y sobre todo de Francia.

Ante todo, para desterrar las telarañas de la falsa sabiduría, es indispensable una seria reforma de los estudios, así que el benedictino, en varios escritos, «acusa y trata de remediar los males de la Universidad y de quienes en ella estudiaban y enseñaban» (Navarro González 1966: 373). Este afán se hace manifiesto en el tomo VII del *TCU*, donde aparecen cuatro discursos consecutivos (11-14) dedicados expresamente a denunciar los límites de una enseñanza basada en métodos anticuados, con el consiguiente desperdicio de tiempo en nociones inútiles. Por ejemplo, los preceptos de la *Símulas* (*TCU*, VII, 11), incrementan las «cavilaciones para oscu-

<sup>44</sup> Feijoo 1725: 222-3. La cita deriva del Aforisma XCV (Baconi 1779: 92). Para el símil de la araña en Bacon, véase Bowers 1956.

recer la verdad», con el resultado de «fatigar con el estudio de ellas a los principiantes» e «introducir un lenguaje de algarabía en las Escuelas». Aunque la «disposición artificiosa de voces» puede ser «un auxilio oportunísimo de la memoria», en otro discurso (*TCU*, VII, 12) nuestro autor afirma:

los ingenios hacen lo que los cuchillos, que de demasiado aguzarse se gastan, se destruyen, se aniquilan.

Si nimis exacuas ferrum, non ensis acutus,  
Nullus erit<sup>45</sup>.

Cuando la técnica ocupa un puesto central, hasta convertirse en objetivo primario, los contenidos se borran y quedan sustituidos por un armazón vacío. Por otro lado, el benedictino constata que las reglas no pueden compensar la falta de talento, porque «un ingenio penetrante [...] sólo Dios le da, no el estudio, la aplicación, los libros, o los Maestros», como escribe en la carta titulada “El estudio no da entendimiento” (*CEC*, V, 6). Y, defendiendo la introducción de neologismos o préstamos lingüísticos «en el idioma Castellano» (*CEC*, I, 33), declara rotundamente que los preceptos son indispensables tan sólo a «los hombres de corto genio», que deben atarse «servilmente a las reglas» para suplir sus propias carencias, mientras que son inútiles, y aun perjudiciales, para «los de espíritu sublime», que logran los mejores resultados cuando se liberan del «yugo» de las normas. El ingenio connatural, desde luego, es lo que diferencia los «cisnes» de los «grajos», esto es, «los Autores rarísimos» de «los Escritores» o «Escribientes», «cornejas» que «sólo se adornan de ajenas plumas» y «de preciosos materiales fabrican torpísimos edificios; y de bellas pinturas sacan en la copia infelices mamarrachos» (*TCU*, VII, 15).

En “Dictado de las Aulas” (*TCU*, VIII, 3) vuelve a criticar la «prolijidad en tratar las cuestiones» y ve en las «cavilaciones sofísticas» uno de los grandes obstáculos que cierran herméticamente las fronteras del saber, porque «el argumento más artificioso es un laberinto, a quien los ingenios Dédalos, nunca dejan de hallar sali-

---

<sup>45</sup> Feijoo utiliza la misma sentencia en la “Respuesta al Doctor D. Martín Martínez” (*TCU*, II), donde declara: «Algunas Artes las malearon los hombres, pensando que las perfeccionaban (como sucedió a la Retórica, y a la Poesía), porque adelgazando inconsideradamente, gastaban lo útil, y lo sólido, y no quitaban defectos, sino perfecciones, como el que afila demasiado, echa a perder lo mismo que afila».

da; y la solución más sólida, una muralla, en quien los Alejandros nunca dejan de abrir entrada».

En “Lo que sobra, y falta en la Física” (*TCU*, VII, 13) contraponen la teoría (las «noticias abstractas») a la práctica (la «experiencia» o «experimentos de la naturaleza»), denunciando «la impericia, y temeridad de algunos Profesores» que se atreven a «hablar de los que no entienden, ni han estudiado» para rechazar fanáticamente «las doctrinas contrarias a las suyas». Frente a esta actitud oscurantista, Feijoo se proclama «ciudadano libre de la República Literaria, ni esclavo de Aristóteles, ni aliado de sus enemigos», y añade: «escucharé siempre con preferencia a toda autoridad privada, lo que me dictaren la experiencia, y la razón». Este mismo método debe aplicarse en la enseñanza de la medicina, de cuyo progreso depende la disponibilidad a seguir «el rumbo, por donde se debe navegar a las Indias de tan noble Facultad, que es el de la OBSERVACIÓN, y EXPERIENCIA» (*TCU*, VII, 14). Éstas son las bases que abren las puertas del saber, y el benedictino lo repite una y otra vez, para destacar su importancia<sup>46</sup>, aunque prudentemente observa que «en la Ciencia Teológica se debe preferir la autoridad a la razón: en todas las demás facultades, y materias se debe preferir la razón a la autoridad» (*TCU*, VII, 15)<sup>47</sup>.

Puesto que «*un exemplito aclara mucho la vista*» – como afirma Feijoo en *CEC*, V, 2 –, en el discurso titulado “El gran Magisterio de la experiencia” (*TCU* V, 11) introduce una fábula alegórica, protagonizada por dos mujeres antitéticas – *Solidina*, «sabia» y «sencilla», e *Idearia*, «ignorante» y «charlatana» –, que encarnan respectivamente la Experiencia y la Imaginación. Las dos tienen el «mismo designio, que era lograr el dominio de aquel Imperio», el «gran Reino de Cosmosia» (es decir, el Mundo), pero sus propósitos y medios son diferentes, ya que «Solidina pensaba captarla con

<sup>46</sup> Entre las muchísimas referencias que se hallan en la obra feijoniana, me limito tan sólo a dos citas más: «El fundamento grande de mi sentir, es la experiencia» [*TCU*, I, 7, pf. II: 180] y «Salgo al campo sin más armas que el raciocinio, y la experiencia» [*TCU*, II, “Prólogo”, pf. 10: XXXII].

<sup>47</sup> Como observa Bahner (1970: 89), Feijoo «evita polémicas en torno a la ortodoxia católica. Muy deseoso de hacer una rigurosa separación entre el saber laico y los principios de la religión católica, [...] no incluye en manera alguna los dogmas de la iglesia romana en sus esfuerzos de ilustración. Él quisiera concebirlos como verdades intangibles, no sujetas a la discusión filosófica». Desde luego, hay que tener en cuenta también la necesaria cautela frente a la Inquisición.

el beneficio de instruirla [a la gente], e Idearia con la mala obra de engañarla». Al principio, la retórica hueca y los artificios de ésta triunfan, así que parece fracasar completamente el método de la segunda, basado, más que en los libros, en el examen de los innumerables «objetos sensibles», con el franco reconocimiento de sus propios límites frente a «lo infinito que hay que saber», que exige «inmenso trabajo y aplicación» para alcanzar un nivel «mediano». Pero, al cabo de algún tiempo, las doctrinas de Idearia, desprovistas de bases sólidas, se desmoronan. La luz de la razón disipa la ceguera, abriendo «en fin los ojos a muchos», que erigen un «Aula magnífica, donde desde entonces [Solidina] está enseñando con mayores y mayores créditos cada día». El final del cuento expresa el optimismo de Feijoo, compartido por la siguiente generación ilustrada: frente a la fragilidad de la telaraña, la verdad de la experiencia, fundada en el binomio observación y reflexión, es el firme salvoconducto que abre las fronteras del saber.

### Bibliografía citada

- Arenas Cruz, M<sup>a</sup> Elena (1997), *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Aristóteles, *Física*, ed. Ute Schmidt Osmanzik, México, Universidad Nacional Autónoma, 2001.
- Bacon, Francis (1779), *Novum Organum Scientiarum*, Wirceburgi, Stahel, 1779.
- Bahner, Werner (1970), “El vulgo y las luces en la obra de Feijoo”, en Magis, Carlos H., ed., *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México: 89-96. Ahora también en [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih\\_03\\_1\\_011.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1_011.pdf) (15.09.2010).
- Bowers, R. H. (1956), “Bacon’s Spider Simile”, *Journal of the History of Ideas*, 17/1: 133-135.
- Cortés Vázquez, Luis (1986), *Ad summum caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones de la Universidad.



- Egido, Teófanos (2003), “La España de Feijoo”, en Urzainqui, Inmaculada, ed., *Feijoo, hoy (Semana Marañón 2000)*, Oviedo-Madrid, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII-Fundación Marañón. Ahora también en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/feijoo-hoy--0/> (15.05.2010).
- Feijoo, Benito Jerónimo (1725), *Apología del Escepticismo Médico*, Oviedo, en *Varia*, Biblioteca Feijoniana <http://filosofia.org/bjf/bjfvapo.htm>.
- Feijoo, Benito Jerónimo (1998), *Obras*, Oviedo, Biblioteca Feijoniana, Fundación Gustavo Bueno, <http://filosofia.org/feijoo.htm> (5.9.2005-26.10.2010).
- Fernández González, Ángel-Raimundo (2002<sup>7</sup>), “Introducción”, en Feijoo, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, Madrid, Cátedra.
- Ficin, Marsile (1964), *Théologie platonicienne de l’immortalité des âmes*, ed. Raymond Marcel, París, Les Belles Lettres.
- Gutiérrez de los Ríos, Gaspar (1600), *Noticia General para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal.
- Lapesa, Rafael (1967), “Sobre el estilo de Feijoo”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos: 290-299.
- López de Ayala, Pero (1987), *Rimado de Palacio*, ed. Germán Orduna, Madrid, Castalia.
- Luis de Granada, Fray (1790), *Sermones de tiempo escritos en latín*, traducidos por el Padre don Pedro de Duarte, Madrid, Barco López, vol. 1.
- Mañer, Salvador Joseph (1729), *Anti-Theatro critico, sobre el primero y segundo tomo del Theatro critico universal del Rmo. P.M. Fr. Benito Feijoo*, Madrid, Juan de Moya.
- Maravall, José Antonio (1981), “El primer siglo XVIII y la obra de Feijoo”, en *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Centro de Estudios del S. XVIII, vol. 1: 151-195. Ahora también en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ii-simposio-sobre-el-padre-feijoo-y-su-siglo-ponencias-y-comunicaciones--0/> (15.05.2011).

- Navarro González, Alberto (1966), "Actitud de Feijoo ante el saber", en *El Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 18, vol. I: 367-388. Ahora también en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-padre-feijoo-y-su-siglo-ponencias-y-comunicaciones--0/> (15.05.2011).
- Pacheco, Francisco (2001<sup>2</sup>), *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra.
- Peset, Vicent (1975), *Gregori Mayans i la cultura de la Il·lustració*, Barcelona, Curial.
- Rodríguez Donís, Marcelino (1997), "Azar, naturaleza y arte en los atomistas y en Platón", *Anuario Filosófico*, 30: 21-70.
- Rodríguez Donís, Marcelino (2009), "La inteligencia animal en Marsilio Ficino", *Fragmentos de Filosofía*, 7: 1-21.
- Sánchez-Blanco, Francisco (2003), "La filosofía de Feijoo", en Urzainqui, Immaculada ed., *Feijoo, hoy*, Oviedo-Madrid, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII-Fundación Gregorio Marañón.
- Santa Teresa de Jesús (1778), *Obras*, Madrid, Josef Doblado, 1778.
- Séneca, Lucio Anneo (1842), *Ad Lucilium epistularum moralium*, ed. Carolus Rudolphus Fickert, Lipsia, Sumptibus Librariae Weidmannianae.
- Soto y Marne, Francisco de (1749), *Reflexiones crítico- apologéticas sobre las obras del RR. P. Maestro Fr. Benito Geronymo Feijoo, en defensa de las milagrosas flores de S. Luis del Monte...*, Salamanca, Eugenio García de Honorato, 2 vols.
- Stiffoni, Giovanni (1986), "Introducción biográfica y crítica", en Feijoo, Benito Jerónimo, *Teatro crítico universal*, Madrid, Castalia.
- Valdés, Juan de (1985), *Diálogo de la lengua*, ed. Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia.
- Varela, José Luis (1966), "La «Literatura Mixta» como antecedente del ensayo feijoniano", en *El Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 18, vol. I: 79-88.

El “relato real” de Javier Cercas:  
la sutil frontera entre ficción y realidad

Marcial Rubio Árquez  
(Università degli Studi “G. d’Annunzio”)

Para cualquiera de los muchos lectores de Javier Cercas, el título de este trabajo podría parecer remitir al libro que el autor publicó en el año 2000 y que llevaba justamente este título: *Relatos reales*, una recopilación de artículos publicados entre 1997 y 1999 (Cercas 2000). Quiero aclarar, sin embargo y ya desde el principio, que mi interés se centrará, sí, sobre la peculiar denominación genérica – «relato real» – de este libro y, sobre todo, del contenido de este libro, pero no en su utilización en esta obra, a la postre, periodística y, por lo tanto, donde tal marbete parece pertinente, sino como categoría genérica que el propio autor ha dado – con algún arrepentimiento posterior – a su novela más famosa y vendida: *Soldados de Salamina*.

Y, sin embargo, existe una conexión íntima entre estos dos textos, pues allá donde el primero ya desde el título señala su pertenencia a este paradójico grupo, el segundo, quizás por su carácter literario, ficticio, esconde entre sus páginas multitud de alusiones que prueban o parecen probar su pertenencia también al mismo. Lo curioso, pese a todo, es que mientras que para la labor periodística no parece necesario explicar su adscripción a la categoría de “relato real”, no ocurre lo mismo con el empeño literario, donde la contradicción de ambos términos – relato / real – podría provocar la perplejidad de más de un lector, confundido entre los ámbitos de la realidad a la que alude el segundo y el incontrastable tono de ficción que posee el primero. Si se añade, además, que, según declaración del propio autor, es en la obra de ficción, en la novela, en la que debemos encontrar la verdadera definición y explicación del término “relato real”, y se tiene en cuenta, por ende, que esta es posterior a la publicación de los *Relatos reales*, se aceptará que lo que podría parecer, a primera e ingenua vista, un deseo de innovar el catálogo de definiciones del género “novela”, va en realidad mucho más allá de una cuestión nominativa y debe – o podría – afectar a la esencia misma del género, sobre todo en lo que se refiere a su vinculación con el referente último de la escritura, la realidad, tan objetiva o subjetiva como la imaginación del autor la quiera definir.

Por lo demás, es el propio autor (Cercas 2006: 113) el primero en establecer la tupida red de relaciones entre ambos textos cuando explica que:

En apariencia, la plasmación más extensa de la idea del relato real se halla, al menos en lo que a mi trabajo respecta, en mi novela *Soldados de Salamina*. Digo en apariencia porque la verdad es que *Soldados de Salamina* no es, ni pretende ser, un relato real, sino sólo una novela.

En efecto, *Soldados de Salamina* es una novela, pero resulta cuando menos curioso la insistencia con la que el narrador – que no el autor, como acabamos de ver – insiste en la inclusión de su relato en dicho género por él mismo inventado. Con otras palabras, ¿cómo podemos denominar una narración que el autor denomina “novela” y el narrador “relato real”? Téngase en cuenta, además, que autor y narrador tienen el mismo nombre, Javier Cercas, y comparten bastantes coincidencias biográficas y añádase que el narrador es, también, protagonista de la narración. ¿Quién tiene razón entonces, el narrador-protagonista del relato o el autor del mismo? La cuestión no es baladí, pues obsérvese que lo que en realidad se está dirimiendo es si, a la hora de denominar genéricamente el texto, debemos guiarnos por la pareja narrador/protagonista – que son una sola entidad que, como ya se ha dicho, comparte nombre y otras coincidencias con el autor real – que evidentemente representa la realidad literaria o, por el contrario, por el autor, que indiscutiblemente participa del ámbito literario pero es, por definición, absolutamente real.

El autor Cercas, que conoce sobradamente sus oficios – el de escritor de novelas y el de profesor de Literatura – parece haber respondido a la pregunta y resuelto la paradoja (Cercas 2006: 114), inclinándose hacia la denominación de novela para su relato, cuando manifiesta que:

[...] a fin de cuentas, todo narrador, y en particular si es un narrador en primera persona, es siempre *unreliable*. Así pues, sentirse estafado porque *Soldados de Salamina* no es un relato real, como declara aquí y allá el narrador de la novela, constituye una ingenuidad – o, más precisamente, una estupidez – sólo equiparable [...] a sentirse estafado por el Quijote porque, pese a lo que el narrador una y otra vez sostiene, la historia de don Quijote no es fruto de la pluma de Cide Hamete Benengeli o a considerar un engaño intolerable que los autores respectivos del *Lazarillo* o *Robinson Crusoe* alentaran o propicia-

ran, mediante estratagemas diversas, que esas novelas fueran leídas como historias verdaderas, como relatos reales.

Por continuar con los ejemplos alegados por Cercas, lo cierto es que en ellos la “ingenuidad” o “estupidez” en la que el narrador hace incurrir al lector forma parte intrínseca del significado de la obra, esto es, el “engaño” sirve para descifrar su mensaje. Además, el citado recurso literario sirve para eliminar al autor, convirtiendo así la obra literaria en un juego – que no engaño – en el que participan exclusivamente narrador y lector. De ser así, en *Soldados de Salamina*, la insistencia con la que el narrador califica su narración como “relato real” ha de tener un significado, una importancia mayor o menor en la interpretación de la obra, con independencia de lo que diga su autor, eliminado justamente a través de este mecanismo que acabamos de exponer. Añádase además que el Cercas narrador-personaje protagonista de la novela es también, como se deja entrever a lo largo de la novela y se descubre al fin de modo inequívoco, autor del relato que nosotros leemos. El Cercas real, pues, está absolutamente fuera del relato.

Y, pese a todo, *Soldados de Salamina* es una novela. Lo que ocurre es que para demostrar esto no parece lícito – literariamente lícito – acudir a las entrevistas del autor – donde se niega en la realidad lo que se afirma en la ficción – ni tampoco llamar en su auxilio a los clásicos que, como veremos, más servirían para rebatir su tesis que para mantenerla. Creo que para defender la adscripción del relato al género novela lo mejor es analizar su opuesto, el marbete que parece excluirla de dicha inclusión, es decir, analizar qué es, en *Soldados de Salamina*, el “relato real”. Para ello parece inexcusable analizar los fragmentos en los que dicha alusión aparece.

La primera mención de este término no la hace el narrador-protagonista, Javier Cercas, sino un personaje, Miquel Aguirre, historiador, que le pregunta qué hará con el material que acaba de suministrarle – la historia de los últimos días de la República en Cataluña – y recibe la sorprendente respuesta de que no piensa hacer nada:

— ¿Nada? [...] Creía que estabas pensando escribir una novela.

— Yo ya no escribo novelas –dije-. Además, esto no es una novela, sino una historia real.

— También lo era el artículo —dijo Aguirre—. [...] Me gustó porque era como un relato concentrado, sólo que con personajes y situaciones reales... Como un relato real (Cercas 2001: 37).

La cita resulta sumamente interesante y clarificadora para delimitar el significado de “relato real”, sobre todo si se tiene en cuenta la identidad de los interlocutores. Aguirre, historiador, reclama la construcción, la escritura, de una novela con todo el material histórico que acaba de proporcionar a Cercas. Este, periodista y ex-novelistas, aclara que no es material para una novela, precisamente por su condición de histórico, de “historia real”. Aguirre contraataca y dice que también el artículo — que trata de establecer, literaria e imaginativamente, un paralelismo entre Sánchez Mazas y Antonio Machado — era una “historia real” — sin duda, como él mismo explica, por tener «personajes y situaciones reales» — pero que tenía algo de «relato concentrado» y para intentar explicar esta amalgama es el historiador, que no el novelista, el que acuña el paradójico término: relato real. Con otras palabras: el historiador observa en los hechos por él estudiados un componente narrativo — quizá por parecer maravillosos, inauditos, lejanos de la realidad — e insta al literato a escribir una narración sobre los mismos, considerando estos hechos más propios de la literatura que de la historia. El literato, por su parte, excluye tal posibilidad por ser hechos reales, ajenos, según su opinión, al ámbito de la literatura. El historiador arguye entonces que también el periodismo se ocupa de la realidad, pero puede participar — como era el caso del artículo de Cercas sobre el que debaten — de cualidades literarias y entonces llamarse no historia, no literatura, no periodismo, sino “relato real”, justamente por participar de cada uno de los anteriores géneros: historia, periodismo y literatura<sup>1</sup>.

Lo que me parece realmente importante de esta cita, sin embargo, no es tanto la mezcolanza de géneros, originada por las distintas perspectivas del historiador y del periodista-novelistas<sup>2</sup>, sino,

<sup>1</sup> En efecto, el propio Cercas en una entrevista manifestaba que su obra era una novela «que participa de diversos géneros. Por un lado contiene elementos del Periodismo y de la Historia, y en ese aspecto se acerca mucho a un relato de carácter real; pero en otra medida participa también del ensayo y de otras ramas de la escritura. Viéndolo así, estamos ante una novela peculiar, un tanto multi-forme y heterogénea...». Cf. Cercas 2002.

<sup>2</sup> Esta casi fusión entre historia y literatura es, por lo demás, una constante de la actual novela histórica (Juliá 2006: 26 y Veres, 2007).

sobre todo, la dirección de ese movimiento que parece fusionar los tres géneros. Obsérvese que no se va de unos hechos imaginarios a otros reales, sino justamente al contrario: de unos hechos reales a otros imaginarios. Por utilizar la terminología antes utilizada: no es la literatura la que deriva hacia el periodismo o la historia, sino estos dos géneros – que se ocupan por definición de lo real – los que parecen derivar hacia la literatura: no se va de la ficción a la realidad, sino de la realidad a la ficción<sup>3</sup>: es la realidad la que utiliza la literatura para encontrar en esta, utilizando palabras del propio narrador, «significados inéditos» (Cercas 2001: 23).

La explicación que acabamos de aportar se reafirma en las dos siguientes apariciones del término. En la primera, apenas una página después, cuando el narrador parece admitir y asumir a posteriori las conclusiones del historiador Aguirre, refiriéndose a su trabajo periodístico con el término «mi artículo o relato real» (Cercas 2001: 38). La segunda, poco después, cuando tomada la decisión de escribir un libro, afirma:

decidí que, después de casi diez años sin escribir un libro, había llegado el momento de intentarlo de nuevo, y decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron. (Cercas 2001: 52)

Son, como se ve, dos alusiones un tanto contradictorias, pues si en la primera el “relato real” se inclina hacia la realidad al identificarse con el periodismo, en la segunda lo hace hacia la literatura, pues por más que se insista en la realidad de lo contado, no es menos cierto que justamente a esto, a lo contado, se le denomina, como no podría ser menos, “relato”, añadiéndole, eso sí, adjetivos que intentan arrancarlo de su ámbito natural: el de la literatura. Debemos interpretar esta aparente contradicción en el sentido de que el “libro” todavía no escrito – pero que es el que nosotros lee-

---

<sup>3</sup> Aludo, claro, a la polémica entre Cercas y Arcadi Espada y parafraseo la respuesta que Arcadi Espada dio a la réplica de Cercas. Decía Arcadi Espada: «El Quijote, Lázaro y Robinson, se atreve el alfabeto: como si esos personajes no hubieran recorrido para siempre la dirección contraria a la de sus trolas, es decir, como si no hubieran ido de la ficción a lo real, al igual que hace cualquier empresa novelística triunfante que no lllore como relato real lo que no supo defender como ficción», cf. Arcadi Espada, 2005.

mos – tenderá hacia lo literario, pero sin fusionarse jamás con ello: “no sería una novela, sino un relato real”.

La siguiente alusión al “relato real” es todavía más clara. Aparece en un diálogo entre Cercas y Conchi, su novia. Recuérdese que Conchi, además de pitonisa televisiva, es un personaje absolutamente pegado a la realidad, burdo incluso, por lo que nada sabe ni le interesa de distinciones literarias. Pues bien, cuando el Cercas personaje-narrador le comunica su intención de escribir un libro – y obsérvese que se alude al mismo de modo genérico –, la respuesta de Conchi es tajante:

- [...] Espero que no sea una novela.
- No – dije, muy seguro –. Es un relato real.
- ¿Y eso qué es?
- Se lo expliqué; creo que lo entendió.
- Será como una novela – resumí –. Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad.
- Mejor que no sea una novela.
- ¿Por qué?
- Por nada – contestó –. Es sólo que, en fin, querido, me parece que la imaginación no es tu fuerte. (Cercas 2001: 68)

La definición de qué es un relato real parece, finalmente, clara: un “relato real” es como una novela, pero «en vez de ser todo mentira, todo es verdad». Sin embargo, obsérvese que en esta definición aparecen mezcladas dos tipos de referencias. Una – «como una novela» – se refiere al ámbito de lo literario, y entonces se trata de definir “relato real” por aproximación – que no identificación, como acabamos de exponer – a la novela, categoría literaria. La otra referencia, sin embargo, alude a un problema casi ontológico – la distinción entre mentira y verdad. Evidentemente, en esta definición de “relato real” se mezclan dos planos conceptuales, máxime cuando, implícitamente, se le atribuye a la novela la mentira («en vez de ser todo mentira») y al “relato real” la verdad. Es difícil definir qué es la verdad, pero si aceptamos la definición que del término da la Real Academia Española, “verdad” es lo mismo que “realidad”. Por lo tanto, un “relato real” sería un narración que habla de lo real y, por aquí, el “relato real” se identificaría con los dos géneros ya apuntados al inicio de este trabajo: la Historia y el Periodismo. ¿Cuál de los dos debemos elegir? Dado que desde el principio del libro se nos ha dicho que su narrador-protagonista es un periodista, parece evidente que debemos elegir el segundo gé-



nero, el periodismo. Nuestra elección viene ratificada poco después, en la breve conversación que Cercas tiene con el director de su periódico una vez que ha decidido escribir la novela:

Al día siguiente, apenas llegué al periódico fui al despacho del director y negocié un permiso.  
 — ¿Qué – preguntó, irónico –. ¿Otra novela?  
 — No – contesté, satisfecho –. Un relato real.  
 Le expliqué qué era un relato real. Le expliqué de qué iba mi relato real.  
 — Me gusta –dijo- ¿Ya tienes título?  
 — Creo que sí – contesté – *Soldados de Salamina*. (Cercas 2001: 74)

Obsérvese la ironía del director del periódico al referirse a la novela, género que considera, por utilizar la definición anterior, «todo mentiras» y obsérvese también la respuesta taxativa sobre la no adscripción de lo narrado a la novelística por parte del narrador, lo que provoca la satisfacción del director, sin duda por considerarlo algo más serio que la simple novela.

Pues bien, todo este planteamiento narrativo que trata de explicar el género al que pertenece la novela que estamos leyendo, sufre un giro radical cuando el narrador-protagonista encuentra a Bolaño. Este personaje se presenta como un escritor de novelas, como un literato y representa, por tanto, la perspectiva literaria, perspectiva que resulta fundamental para definir el “relato real” y lo es desde la primera conversación de ambos personajes, cuando Bolaño:

[...] bruscamente me preguntó si estaba escribiendo algo. Como nada irrita tanto a un escritor que no escribe como que le pregunten por lo que está escribiendo, un poco molesto contesté:  
 — No. —Y, porque pensé que, como para todo el mundo, para Bolaño escribir en los periódicos no es escribir, añadí —: Ya no escribo novelas [...] He descubierto que no tengo imaginación. (Cercas 2001: 151)

Pero nosotros lectores sabemos que sí está escribiendo – o que tiene la firme intención de hacerlo – y también sabemos, porque lo ha repetido varias veces como atestiguan las citas que he aportado antes, que lo que está escribiendo o quiere escribir es un “relato real”. Recuérdese, además, que cuando en las anteriores citas se ha intentado definir el “relato real” se ha hecho a menudo como algo opuesto a la “novela”. Pues bien, si ahora a la novela se le adscribe

la “imaginación” – y obsérvese que el narrador-personaje está adoptando la perspectiva de Conchi – como uno de sus constituyentes fundamentales, es fácil deducir que una de las características del “relato real” es que no necesita la “imaginación”, ya que no debe crear, sino tan solo describir.

Pero es en la siguiente alusión al “relato real” cuando la definición se hace más clara. Aparece también en la tercera parte, cuando Cercas cree haber identificado al soldado que salvó a Mazas con Miralles y se lo cuenta a Bolaño:

—¡Chucha, Javier! – exclamó Bolaño –. Ahí tienes una novela cojonuda. Ya sabía yo que estabas escribiendo.  
 — No estoy escribiendo. – Contradictoriamente añadió –: Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real.  
 — Da lo mismo – replicó Bolaño –. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta. (Cercas 2001: 166)

Obsérvese que la afirmación de Bolaño – «Ahí tienes una novela...» – coincide, *mutatis mutandis*, con la del Miquel Aguirre, el historiador, al principio del libro, que también reclamaba la escritura de una novela. Y se vea también cómo, de nuevo, el narrador-protagonista insiste en que su narración no puede ser una novela, sino un “relato real”: «una historia con hechos y personajes reales». El narrador se decanta por adscribir su narración, el texto que nosotros leemos, a la Historia o al Periodismo, únicos géneros narrativos basados esencialmente en la verdad de los hechos. Es, sin embargo, infinitamente más interesante la réplica de Bolaño quien, cual ortodoxo teórico de literatura, concede a esa realidad un papel fundamental, de calidad: «todos los buenos relatos son relatos reales», pero con finísima e inteligente pírueta aclara, como buen teórico que es, que al relato esa cualidad de ser real no se la otorga su referencialidad, sino el lector, «el único que cuenta». Bolaño, como fácilmente se adivina, alude al pacto narrativo, a la verosimilitud como piedra de toque de la calidad literaria. En otras palabras, para Bolaño un buen relato es aquel que convence al lector de que lo narrado es real – literariamente real – con independencia de que lo que se cuenta tenga una comprobación empírica.

Esta actitud literaria de Bolaño, que se opone frontalmente a la de Cercas, se manifiesta todavía de modo más claro y rotundo un poco después, cuando ante las dificultades que Cercas tiene para entrevistar a Miralles y siendo consciente Bolaño de que sin dicha

entrevista no puede escribirse cabalmente la novela, aconseja al angustiado escritor que se invente el encuentro con Miralles, lo que provoca la siguiente reflexión en Cercas:

Renunciando a recordarle de nuevo a Bolaño que mi libro no quería ser una novela, sino un relato real, y que inventarme la entrevista con Miralles equivalía a traicionar su naturaleza, suspiré:

— Ya.

La respuesta era lacónica, no afirmativa; no lo entendió así Bolaño.

— Es la única forma — repitió, seguro de haberme convencido —. Además, es la mejor. La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real. (Cercas 2001: 170)

De nuevo la obsesión del narrador-personaje por alejar del género “novela” a su narración. De nuevo, también, la adjudicación a ese nuevo género de su principal característica: la referencialidad. Obsérvese, sin embargo, la absolutamente literaria respuesta de Bolaño: el Miralles inventado «es más real que el real», es decir, el Miralles personaje literario de la narración de Cercas, será, pese a ser como tal personaje una invención, más real, más literariamente real, para quien, como ha aclarado antes Bolaño, «es el único que cuenta», el lector. La respuesta de Bolaño, de irreprochables ecos unamunianos, alude de nuevo a la verosimilitud como única condición de la narración literaria, pues sólo a través de la utilización de la misma — modifíco mínimamente la cita anterior — lo inventado es más real que lo real.

Bolaño, en estas dos citas, a su manera — a la manera del siglo XXI — parece parafrasear a Aristóteles quien, como se recordará, manifestaba que

[...] no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no [...] sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir. Y por eso la poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares (*Poética*, IX: 59-60).

No creo que sea una exageración decir que Cercas defiende la perspectiva del historiador, pues quiere que su libro cuente «lo que ha ocurrido», mientras que Bolaño parece invitarlo, elegante y su-

tilmente, a ejercer el oficio de poeta, de literato, que ha de contar «lo que podría suceder».

En efecto – creo que ahora podrá entenderse mejor – todo el libro no es más – ni menos – que la lucha entre la Poesía y la Historia, entre la Literatura y la Realidad. Recuérdese que el primero en utilizar el término “relato real” es precisamente un historiador, Aguirre; también que el novelista Cercas aunque al principio parece rehusar el término, cuando decide finalmente escribir la historia de Sánchez Mazas no duda en etiquetar a su obra todavía no escrita como “relato real”; añádase las palabras de Conchi, que aplaude la decisión de su novio porque, de la explicación de este, ha entendido que en ese género la imaginación – de alguna forma el germen de la literatura – queda excluida y recuérdese también, la satisfacción del director del periódico – versión de la Historia efímera – cuando Cercas le aclara que no va a escribir una novela, sino un “relato real”, algo realmente acaecido; por último, las palabras de Bolaño que acabamos de citar, en las que sutilmente intenta llevar por el camino de la literatura al, pese a todo, ingenuo Cercas con su, también, ingenuo deseo de escribir un “relato real”. Ahora se entenderá también que cada uno de los personajes representa un valedor de los dos géneros – Poesía e Historia; Literatura o Periodismo – que lucha por poseer el relato. La novela, entre tantas otras cosas, nos da cuenta de esa batalla que, aunque se intente situar en los territorios de la posmodernidad, pertenece a un debate tan viejo como la propia literatura.

¿Quién vence? ¿A cuál de los géneros apuntados pertenece *Soldados de Salamina*? No creo que haya dudas sobre el carácter absolutamente novelesco de la primera y la tercera parte de la novela, máxime por la utilización de la metaficción como recurso dominante en las mismas, como han demostrado la crítica anterior a propósito de estas dos partes (Lluch Prats 2006) y como, en general, se comprueba en gran parte de la literatura española de los últimos años (Orejas 2003). La segunda parte, por el contrario, es o, mejor dicho, parece ser, un estudio histórico, biográfico y literario sobre el citado Sánchez Mazas. Sin embargo, incluso en esta segunda parte que quiere pasar como un texto neutro, objetivo, apenas el narrador agota los datos históricos sobre Sánchez Mazas se ve obligado a confesar que «lo que a continuación consigno no es lo que realmente sucedió, sino lo que parece verosímil que sucediera; no ofrezco hechos probados, sino conjeturas razonables» (Cercas 2001: 89). Aristóteles no lo hubiera dicho mejor.

*Soldados de Salamina*, por tanto, por más que le pese al autor – que, como hemos visto, no es el caso – y por más que le frustre a ese, pareciera, *alter-ego* del mismo que es el Cercas narrador-personaje-protagonista de la narración, es una novela. Lo supo ver muy bien su máximo promotor, Vargas Llosa, cuando en un artículo que, de alguna manera, encendía la pasión crítica y lectora por la novela, ponía en guardia a los futuros lectores para que no cayesen en la trampa de considerarlo un texto histórico, ya que en las páginas del libro «lo literario termina prevaleciendo sobre lo histórico: la invención y la palabra manipulan la memoria de lo vivido para construir otra historia, de estirpe esencialmente literaria, es decir, ficticia» (Vargas Llosa 2001).

Lo que ocurre, y es aquí donde reside la especificidad de *Soldados de Salamina*, es que, como señalaba Arcadi Espada, en la obra literaria, al menos en los tres ejemplos citados por Cercas – *Quijote*, *Lázaro* y *Robinson* –, se va, con todas las puntualizaciones evidentes, de la ficción a la realidad y no, como ocurre en la obra de Cercas y ha sido sagazmente apuntado por Vargas Llosa, de la realidad a la ficción. Las consecuencias de esta inversión, tan trágicas como interesantes, sobrepasan con mucho los límites de este trabajo.

### Bibliografía citada

- Aristóteles (1987), *Poética*, en Aristóteles/Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe Aníbal González, Madrid, Taurus.
- Cercas, Javier (2000), *Relatos reales*, Barcelona, El Acantilado.
- Cercas, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- Cercas, Javier (2002), Entrevista en *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, 5 (2002), <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero5/olfateando.htm>. (26.04.2013).
- Cercas, Javier (2006), *La verdad de Agamenón: crónicas, artículos y un cuento*, Barcelona, Tusquets.
- Espada, Arcadi (2005) “Trile y trola. Aproximación al mundo de Javier Cercas (y II)”, <http://www.arcadiespada.es/2005/11/21/21-de-noviembre-de-2005-5129> (26.04.2013).
- Juliá, Mercedes (2006) *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica postmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torre.

- Lluch Prats, Javier (2006), “La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas”, en Cancellier, Antonella, M.C. Ruta, L. Silvestri, eds. (vol. I), *Escritura y conflicto / Scrittura e conflitto. Actas del XXII Congreso Aispi / Atti del XXII Convegno Aispi*; Blini, Lorenzo, M.V. Calvi, eds. (vol. II), Madrid, Instituto Cervantes / Associazione Ispanisti Italiani, Madrid: 293-306.
- Orejas, Francisco G. (2003), *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros.
- Vargas Llosa, Mario (2001), “El sueño de los héroes”, *El País*, 3 de septiembre.
- Veres, Luis (2007), “La novela histórica y el cuestionamiento de la Historia”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/novhist.html> (26.04.2013).

Disfide e dissoluzioni:  
romanzo e forme brevi nella narrativa di Juan José Millás

Antonella Russo  
(Università degli Studi di Salerno)

Uno straordinario tasso di liminalità caratterizza tutta l'opera di Juan José Millás. L'intera produzione letteraria del valenzano, madrileni di adozione, sembra infatti scritta sulla soglia, secondo una esplicita poetica della *in-between-ness* che gioca continuamente con la percezione della frontiera e con le sue implicazioni. Mobili sono i confini tra i testi, palinsesti che si citano l'uno con l'altro, transfughi i personaggi, che migrano da un racconto a un romanzo o viceversa, labili i confini tra memoria e immaginazione, continua la sensazione di *déjà-lu*<sup>1</sup>. L'universo narrativo di Millás è un paesaggio di *limes* (limite, confine) che si fa *limen* (soglia, entrata), in cui la dissoluzione delle opposizioni tradizionali fuori/dentro, realtà/finzione, *fiction/metafiction* è fondante<sup>2</sup>. Il "fra" è dilatato al punto da diventare, in casi estremi, l'unico cronotopo possibile.

Nelle pagine che seguono, si analizzano principalmente gli ultimi lavori dello scrittore, pubblicati dal 1990 in poi, che risentono particolarmente della sua attività di giornalista, editorialista e *cuentista*. In questa nuova fase della scrittura millasiana, la tensione tra generi narrativi, presente già in *El desorden de tu nombre* (1986), diviene sperimentazione dei diversi livelli di interazione possibile tra romanzo e racconto e si traduce in una contaminazione dello spazio tradizionalmente realista della *novela* da parte delle modalità fantastiche e cortazariane del *cuento*. Dalle narrazioni allucinate dell'eroe di *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) alla scelta di dedicare al racconto una propria sezione, come avviene in *El orden alfabético* (1998) e *No mires debajo de la cama* (1999), Millás misura la permeabilità strutturale dei due generi e, contemporaneamente, dà vita a commistioni insolite tra *mimesis* e ricreazione fantastica.

---

<sup>1</sup> Sul concetto di palinsesto e intertestualità rimando a Genette 1997.

<sup>2</sup> Sulla metafinzione si vedano i contributi fondamentali di Alter 1975 e Hutcheon 1980 e quelli dedicati al contesto letterario spagnolo di Orejas 2003 e Sobejano Morán 2003. La questione è discussa nella sua complessità in AA.VV. 2005.

Somos hijos del cuento, así que cuando en una época remota nos expulsaron a la realidad, no sólo proveníamos de un útero, sino de un relato o de un conjunto de relatos que después hemos reproducido minuciosamente en el áspero lugar de destino, para encontrarnos como en casa [...] El mundo es ya, por fin, un cuento<sup>3</sup>.

Questo l'incipit di un significativo *articuento*, pubblicato dall'autore nel 2002. Si tratta di una variante del *microrrelato*, genere molto in voga tra gli scrittori spagnoli contemporanei e già al centro di numerosi studi critici<sup>4</sup>. È anche un testo che condensa in poche righe il nucleo fondamentale delle ben duecentotré pagine di *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, primo romanzo qui esaminato, esemplificativo del processo di commistione tra realismo, fantastico, *cuento* e *novela* e momento di unificazione del mondo di opposizioni binarie costruito nelle opere precedenti: *Tonto* «cierra todo un barrio», dichiara Millás (Cabañas 1998: 117). E tuttavia, se da un lato il testo si presenta effettivamente come «recapitulación sinfónica» dei motivi e delle ossessioni narrative dello scrittore (Sobejano 1995: 18), dall'altro, come sostiene Fernando Valls, «también es el comienzo de una nueva manera de novelar» (Valls 2000: 123).

In *El desorden de tu nombre*, lo scrittore ha già percepito le potenzialità di fecondazione del romanzo da parte del *cuento*: «esa especie de tensión entre un género y otro me interesa cada día más», sostiene (Cabañas 1995: 114)<sup>5</sup>. La scrittura, in *El desorden de tu nombre*, è vera e propria materia d'intreccio, in misura finanche maggiore rispetto alla trama di *amor y muerte* che coinvolge i personaggi principali. Accanto a Julio, protagonista e allo stesso tempo autore immaginario del romanzo che leggiamo, troviamo

<sup>3</sup> Il testo "La Biblia" è disponibile sul sito internet dell'autore: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/articuento100.htm> (10.09.2010).

<sup>4</sup> AA.VV. 2002; Lagmanovich 2006; Valls 2008; AA.VV. 2008; Andres-Suárez e Rivas 2008 e Andrés Suárez 2010.

<sup>5</sup> Si riporta l'intero passaggio: «La fantasía que uno tiene siempre es que un libro de cuentos sea una novela secreta, del mismo modo que la fantasía respecto a la novela es que sea un conjunto de cuentos, que es lo que, en alguna medida, es *El desorden de tu nombre* y que está algo presente también en *Tonto*. Estas tensiones entre ambas categorías las explicó muy bien Sobejano en un artículo sobre *El desorden*, en el que habla del duelo existente en esa obra entre cuento y novela. Esa especie de tensión entre un género y otro me interesa cada día más» (Cabañas 1995: 114).



due personaggi che rappresentano due possibilità, due modi di vivere la scrittura. Ricardo Mella è un vecchio compagno di studi che indossa moderne giacche stropicciate e vive nel lusso accanto a sua moglie – la solita Laura della narrativa di Millás – grazie alla propria attività di giornalista e romanziere di successo. Orlando Azcárate, invece, è un giovane e sprezzante scrittore di talento, autore della raccolta di racconti *La vida en el armario*, che Julio è chiamato a valutare per decidere su un'eventuale pubblicazione da parte della casa editrice per cui lavora. L'invidia nei confronti di quest'ultimo fa sì che Orlando si trasformi in un vero e proprio induttore: dopo averli apertamente stroncati tacciandoli di frivolezza e banalità, Julio spaccia per suoi alcuni racconti del giovane, che si inseriscono a pieno titolo nel testo, e prende spunto dai motivi che presentano – *éxito*, *adulterio*, *asesinato* – per scrivere qualcosa di molto più complesso: un romanzo, questo romanzo.

La rivalità tra i due scrittori è anche, come sottolinea acutamente Gonzalo Sobejano, una lotta tra due generi letterari, una «pugna que a lo largo de la obra se entabla entre el cuento y la novela» (Sobejano 1992: 320). Sull'asse primario della fabula, infatti, si innestano man mano i riassunti di nove racconti, sei dei quali sono di Orlando Azcárate, gli altri di Julio. Il romanzo, che ha sempre avuto il vizio del cannibalismo, li ingurgita e li ingloba tutti.

Nel suo studio dedicato a Millás, Sobejano sostiene che «las mejores novelas españolas contemporáneas tienden a unir íntimamente la escritura de una aventura con la aventura del acto mismo de escribir» (Sobejano 1992: 321). Seguendo il modello proposto da Robert C. Spires, egli distingue tra *metanovelas de la escritura*, *de la lectura* e *del discurso oral*. Tra gli esempi citati dallo studioso vi è, appunto, *El desorden de tu nombre*, che sembra appartenere contemporaneamente alle tre categorie di riferimento. Qui il processo di scrittura è messo in moto dalla lettura di una serie di racconti altrui, con i quali il protagonista-scrittore si propone di competere: una disfida, come si legge nel titolo di questa comunicazione. Il risultato è un romanzo il cui progetto viene ampiamente discusso, in privato e con i personaggi, finché l'intero processo – il narratore impersonale extradiegetico, la lettura dei racconti dell'altro autore, le riflessioni e i dialoghi sul processo di composizione – finisce per essere la sostanza del romanzo che compriamo e leggiamo con il titolo di *El desorden de tu nombre*. Qualche anno dopo, Millás, come si è accennato, inizia la carriera di giornalista,

collaborando come editorialista con *El País* e lavorando per il gruppo *Prensa Ibérica*. «Yo, de verdad, cuando hago periodismo no tengo la idea de que no hago literatura [...] El tipo de periodismo que yo hago es muy literario» asserisce lo scrittore in un'intervista (Beilin 2004: 75)<sup>6</sup>. Tra *Volver a casa*, ultimo romanzo della cosiddetta *Trilogía de la soledad*, e *Tonto, muerto, bastardo e invisible* Millás apre, quindi, una parentesi di ben cinque anni. E di centinaia di racconti, pubblicati in *Primavera de luto y otros cuentos* e *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*. Un'analisi comparata tra romanzi e racconti travalicherebbe i confini di questo studio. Alcuni elementi, tuttavia, meritano particolare attenzione.

I punti di riferimento riconosciuti da Millás per il genere breve sono quelli della grande tradizione occidentale: Poe, *in primis*, ma anche Cortázar e Borges. Pur non dimenticando la lezione spagnola, la poetica del racconto millasiano si ricollega direttamente alla tradizione anglofona dominata da Poe. Si ricordi che Millás, come Cortázar, ha studiato con interesse l'opera dello scrittore statunitense, occupandosi di scrivere, tra l'altro, l'introduzione e l'appendice di *El Escarabajo de oro y otros cuentos* (1991). La preferenza che gli accorda si basa su un elemento fondamentale che caratterizza, secondo Millás, il prototipo di racconto:

La teoría de Poe supone que todo conduce hacia un instante único: aquel en el que el efecto se produce y el lector siente la más plena satisfacción. En esta definición se condensa toda la poética de Poe respecto al cuento. Es la definición, si te fijas, de un orgasmo; y le viene muy bien al cuento, porque un cuento tiene también el tamaño de un orgasmo [...] Todo lo que no contribuya a llegar bien hacia este instante final está estorbando. (Cabañas 1998: 113-114)

Millás considera che questa stessa tendenza, inaugurata da Poe, si sia sviluppata e sia giunta fino al Novecento attraverso i racconti di Borges e Cortázar. Lo scrittore vede nella concezione del racconto come struttura sferica perfettamente conclusa la nuova direttrice della narrativa breve contemporanea. Nella poetica di entrambi, un racconto è significativo quando nella sua circolarità, oltre all'aneddoto in sé, riesce a travolgere e stravolgere pezzi di

---

<sup>6</sup> Sulle relazioni tra le due forme di scrittura e l'ibridazione tra testi informativi, argomentativi e narrativi nel panorama spagnolo degli ultimi decenni si vedano Grohmann e Steenmeijer 2006.

realtà, illuminando bruscamente la straordinarietà che si cela dietro il quotidiano. Così Millás: «el cuento ha de ser algo circular o esférico, cerrado sobre sí mismo y conteniendo en su interior – con el hermetismo de un ataúd en relación a su cadáver – toda la esencia del relato en cuestión» (Millás 1987: 10). È sulle spalle di questi giganti, dunque, che lo scrittore sviluppa e consolida una tendenza che era già *in nuce* nella sua prima narrativa (si pensi a certi episodi di *El Jardín vacío* ma anche di *El desorden de tu nombre* o *Volver a casa*), convinto sempre più profondamente del fatto che, parafrasando Borges, la realtà vada descritta attraverso il genere narrativo del fantastico. Il realismo e il romanzo, del resto, sono una conquista postuma della letteratura: in principio fu l'immaginario, la cosmogonia, il racconto.

L'apporto della narrativa breve – soprattutto dei racconti fantastici – ha una doppia valenza nell'ultima opera di Millás e non va letto unicamente in termini formali, come approdo a uno schema di scrittura fatto di episodi essenziali giustapposti, di strutture che presentano «un conjunto de elementos interdependientes» (Cabañas 1998: 113). Anche quando il *cuento* non c'è, le modalità espressive del racconto fantastico, l'ironia, restano e passano alla *novela*. Più specificamente, è la tendenza all'iperreale, al paradosso, tipica di una certa tradizione *cuentística*, che Millás importa nella sua scrittura, facendone la modalità di esplorazione ed espressione di temi già noti al suo affezionato lettore: identità, memoria, scrittura, solitudine, alienazione<sup>7</sup>.

Questo processo è particolarmente evidente nel primo romanzo che lo scrittore pubblica dopo aver intrapreso la carriera da giornalista: *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995). I quattro aggettivi che compongono il titolo di quest'ultimo lavoro hanno tutti una spiegazione precisa. Sono gli epiteti che il narratore-protagonista della storia si autoattribuisce, che scandiscono i diversi stadi del dipanarsi dell'intreccio e configurano una specie di micro-narrazioni parallele, incapsulate all'interno della struttura del romanzo.

---

<sup>7</sup> A proposito di questa sua più recente stagione narrativa, lo scrittore precisa: «Hay más oficio y una conquista del pensamiento paradójico, la ironía. Yo creo que siempre hubo ironía en mi literatura, de un modo soterrado, negro, pero era un modo tan espeso, tan negro, que quizás produjera el rechazo del lector porque yo tenía un modo de acercarme a los temas un poco duro. Lo que me dieron los años fue aprender a abarcar los mismos temas pero con una distancia que introduce la ironía o la paradoja, haciendo más digerible la lectura» (Beilin 2004: 68).

Jesús è un quarantenne agiato, la cui vita è scossa da un duplice trauma: la morte di entrambi i genitori, a causa delle esalazioni di un braciere che lui stesso aveva acceso<sup>8</sup>, e il licenziamento da parte di una multinazionale, in cui lavorava da anni come dirigente. Approfittando della cospicua buonuscita che riesce ad ottenere, prende in affitto un appartamento al centro di Madrid, dove si reca quotidianamente per pianificare il proprio futuro, ingannando la moglie, Laura, e il figlioletto. A partire da qui, intraprende un percorso di scomposizione e ricomposizione di sé, simile alle metamorfosi di Elena e di Juan nei romanzi precedenti, ma che, in questo caso, si consuma interamente ad un livello irreali, fantastico. Strumento fondamentale per accedere all'altro lato della realtà o, ancor meglio, far sì che l'altro lato della realtà gli "entri dentro", è un *bigote* artificiale, come quello che portava il suo defunto padre<sup>9</sup>. Poco dopo aver indossato il feticcio, Jesús avverte che qualcosa è cambiato. Il processo di *desrealización* è iniziato. I confini tra Io e non-Io si fanno sempre più impercettibili. Il protagonista diviene un ipersoggetto, un essere universale, «como la historia y la geografía» (Millás 1995: 18). Se, poi, il mondo in cui ha vissuto non è la cosa in sé ma la sua rappresentazione, ecco che Jesús deve partire alla ricerca della *realidad*, alla «búsqueda del ser auténtico» (Knickerbocker 1997: 221-233), tra nevrastenie visionarie, fantasie infantili e rinnovate gesta d'eroe. È un crescendo di divagazioni e allucinazioni, che si configurano come veri e propri episodi di un'epopea: quella di Olegario. Personaggio già introdotto nel racconto "Laura se corta el pelo", in cui è l'immaginario chirurgo che deve operare ed eliminare la *novela-bulto* di Vicente Holgado, Olegario diviene qui protagonista di una serie di brevi episodi

<sup>8</sup> Si ricordi che in *El jardín vacío*, pubblicato nel 1981, la madre del protagonista muore proprio a causa dei gas sprigionati dal braciere che questi aveva lasciato acceso.

<sup>9</sup> «Tuve la impresión de que había una correspondencia misteriosa entre las oquedades de las capillas laterales, o de los confesionarios, y las de mi cuerpo, como si más que estar yo dentro de la iglesia, fuera la iglesia la que estuviera dentro de mí: tal era en ese instante mi grado de universalidad» (Millás 1995: 40). «Pensé que la realidad existía sólo para contener a esa chica, que, curiosamente, como mis uñas o las cartas al director de los periódicos, formaba parte de la periferia de la vida. La periferia es el centro, pensé, al tiempo que cerraba los ojos para comprobar que la chica estaba dentro de mí: la vi efectivamente encogida sobre sí misma, y la obligué a moverse por el pasillo que también llevaba dentro. En la penumbra del pasillo su bata brillaba como el abdomen de una luciérnaga, igual que su melena rubia» (Millás 1995: 59).

pseudoeroici che Jesús narra a suo figlio, ma che, in fin dei conti, non sono altro che fabulazioni di sé, dei suoi sé: «la historia de Olegario es mi historia también» (Millás 1995: 90). Una storia di fisime, di pulsioni elementari, che si risolvono in bizzarre rappresentazioni oniriche e rapsodici tentativi mitopoietici. Se nelle prime fasi del suo essere universale Jesús aveva introiettato dentro di sé il mondo, ora è il mondo di dentro ad essere proiettato fuori.

Come in molti dei romanzi di Millás, il protagonista decide, ad un certo punto, di scriversi. Tuttavia, se nelle prove precedenti quest'operazione rispondeva ad una logica di verosimile analisi ed attestazione di sé, in *Tonto*, a riprova di quanto c'è di nuovo in questo romanzo, la scrittura diviene strumento fantastico di catarsi e di suicidio: Jesús, scrivendosi, letteralmente si cancella<sup>10</sup>. Ben presto quella tra lui ed Olegario non si configura più come una straordinaria sovrapposizione, ma diviene effettiva sostituzione. E non l'unica. Annibale, Caino, Amleto, Hansel, Telemaco, Ulisse, Frankenstein, Lucifero: non più il doppio, l'*antípodo*, il gemello, la ricerca di sé e del significato originale dell'essere avviene per addizione, per proliferazione. Il personaggio, come il testo, si struttura per giustapposizione. *Tonto, muerto, bastardo e invisible* è la riproposizione di episodi archetipici, storie che si incastrano l'una dentro l'altra, con eroi immaginari, ricorsività, formule tipiche, in un tentativo di ricapitolazione mitologica e antropologica della cultura occidentale e dei suoi sforzi gnoseologici<sup>11</sup>. È un romanzo di racconti, una struttura ad episodi, come un poema epico, un libro di libri, come la Bibbia<sup>12</sup>.

Nel percorso verso la dissoluzione formale e verso il fantastico non trascurabile è l'anello di congiunzione rappresentato da *El orden alfabético*. Una storia surreale occupa tutta la prima parte del testo. Il narratore, come sapremo solo dopo averla letta, è il protagonista stesso, un quarantenne di nome Julio; il narratario, una donna sola seduta al tavolino del bar dell'ospedale, dove quest'ulti-

<sup>10</sup> «Quiero decir que al contar mi existencia de ese modo, mi cuerpo se transformaba en un fluido que volaba hasta el papel [...] yo iba desapareciendo en aquel cuerpo, en el de las palabras, pero en esa forma de desaparecer accedía a algo real, tocaba con la punta de los dedos la realidad porque escribir era al fin una experiencia real» (Millás 1997: 158-159).

<sup>11</sup> Sulla presenza del mito si veda Guarino 2007.

<sup>12</sup> Il riferimento alla Bibbia va letto alla luce dell'*artículo* omonimo e non vuole essere un rimando al carattere religioso del testo, ma solo un'allusione alla sua struttura e alla componente mitica che sta alla base del Libro dei Libri.

mo si trova per assistere il padre. La narrazione, tuttavia, è immaginaria: Julio non arriva mai ad aprir bocca, se non per tracannare i tre caffè e i due cognac che ha ordinato uno dopo l'altro. I fatti risalgono a vent'anni prima, a quei giorni dell'infanzia in cui la febbre provocava particolari allucinazioni e le palpebre chiuse divenivano lo schermo dove proiettare visioni e intersezioni tra mondi paralleli<sup>13</sup>. In una di queste avventure, il piccolo Julio, complice l'alta temperatura del corpo, entra in contatto con l'altro lato della realtà. Mentre la sua sagoma è a letto, febbricitante, nel mondo che tutti conosciamo, un altro sé, perfettamente sano, è pronto a sperimentare la nuova dimensione. Del resto, a saggiare la vita dall'altro lato del mondo era stato già Vicente Holgado, nel racconto "La puerta secreta", pubblicato in *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*. Un evento improvviso sconvolge la quiete del mondo *al otro lado del calcetín o de la vida*, come lo definisce spesso lo scrittore: la progressiva quasi bradburyana scomparsa delle parole. Il linguaggio, da questa parte della realtà, non designa ma inventa: qui, il nome è la cosa e, se manca la parola, ecco che scompare l'oggetto. Privati del loro strumento di comunicazione più proprio, gli uomini subiscono ben presto un processo di animalizzazione<sup>14</sup>. Anche il corpo si trasforma: la nuova *caa* si presenta a Julio diversa dalla più nota *cara*; la *fente* appare leggermente sprofondata se paragonata alla *frente*; le *oejas* hanno perso qualche piega rispetto alle *orejas*. Quando anche le strade scompaiono e tutti sono costretti a rinchiudersi in casa per non essere risucchiati dalla vertigine dello spazio vuoto, la necessità di sopravvivere detta la soluzione. Occorre stilare una mappa della realtà, catalogare il mondo intero dentro un libro. Raccogliere lettere moribonde, curarne le ferite, combinarle tra loro, affinché, attraverso le parole, ritornino gli oggetti e, mediante l'ordine alfabetico, si ristabilisca l'equilibrio del mondo. Ritorna un'immagine di

<sup>13</sup> L'autore trae qui ispirazione da un episodio della propria infanzia ricostruito nella autobiografia romanzata (Millás 2007: 67).

<sup>14</sup> *El orden alfabético* risponde a un'evidente operazione di apologia del linguaggio e di denuncia dei rischi a cui ci espone il progressivo impoverimento a cui esso è soggetto. Fernando Valls raccoglie in un suo articolo questa dichiarazione di Millás: «Las palabras son las piezas dentales del pensamiento y la realidad sólo se puede digerir con una dentadura en buen estado. El lenguaje genera la realidad, la crea, por lo que al ir perdiendo palabras la vida se estrecha, se hace más inhóspita y tenemos que deambular por ella como minusválidos» (Valls 2000: 127).

borgesiana memoria, già utilizzata da Millás in *El Jardín vacío*: l'enciclopedia<sup>15</sup>.

Fin qui la prima parte, quella che Julio immagina di raccontare alla donna seduta al bar. A questo punto, sarà un narratore eterodiegetico a proseguire<sup>16</sup>. Vent'anni dopo, al di qua del mondo, dove si svolge la vita "reale", l'ordine delle cose non è poi così perfetto. E Julio non riesce ad adattarsi, entrando in conflitto con quanto lo circonda. Il giornale per cui lavora l'ha relegato alla sezione *parrilla TV*: un bel paradosso, considerato il fatto che questi non possiede neppure l'apparecchio televisivo. Le notizie, la gente, le strade: è tutto così strano, inautentico. Quello "normale" è un universo coinvolto in un «proceso de desrealización» (Millás 1998a: 155), governato secondo logiche dissennate che hanno snaturato la dimensione originaria dell'esistenza. Come affetta da emiplegia, la società funziona solo da una parte: dall'altra solo forme, orfane di qualcosa di cui non si riesce più a richiamare la sostanza. Tuttavia per Julio il rimedio alla mutilazione, alla perdita di sostanza, non consiste nel riallacciare i legami affettivi con l'altro (il padre ammalato, la madre ridicolmente impegnata a mettere su un negozio di unghie finte), bensì nel creare una protesi, prolungarsi in un feticcio. Una finta famiglia, la cui presenza va attestata dall'unico

<sup>15</sup> Dopo qualche tentativo, Julio realizza che la mappatura della realtà è un'operazione di estrema difficoltà, nella quale non vale la pena impegnarsi. Pensandoci bene, una rappresentazione grafica del mondo c'è già: «era la enciclopedia, por cuyas páginas desfilaba todo lo existente» (Millás 1998a: 122). L'enciclopedia di Millás, come la Biblioteca di Borges, è il luogo misterioso dell'illimitato e del periodico, dove tutto trova posto e tutto è già scritto. Se gli uomini della Biblioteca borgesiana si muovono tra le gallerie esagonali alla ricerca del libro dei libri, «compendio perfecto de todos los demás» (Borges 1995: 95), Julio viaggia attraverso gli articoli dell'enciclopedia perché gli siano svelati i misteri del suo mondo. In effetti, in corrispondenza del lemma *aborto*, egli ritrova finalmente quella sorella mai nata della quale aveva conservato scrupolosamente la scarpa sinistra: è immersa in un barattolo di alcol e, come un personaggio dantesco, abbandona la sua postazione usuale per intrattenersi con Julio e poi accompagnarlo «hasta los límites de su demarcación» (Millás 1998a: 131), fuori dall'articolo-girone in cui si trova.

<sup>16</sup> Già in *La soledad era esto* Millás aveva adottato la tecnica del cambio di narratore. La storia di Elena era costituita da due parti nettamente distinte ed il passaggio dalla narrazione in terza persona all'autodiegesi era giustificato dall'evoluzione psicologica della protagonista, che decide di riprendere il controllo della propria vita. In *El orden alfabético*, spiega l'autore, «es el proceso inverso, como si el paciente dijera 'Estoy harto de escribir mi historial para el médico. Que lo siga escribiendo un narrador'» (Beilin 2004: 72).

ente certificatore di questo universo atrofizzato: il mercato. Ecco perché Julio deve far sapere a una *encuestadora* che lo interroga sui propri comportamenti di acquisto di avere una famiglia, una moglie ed un figlio che rientrano, come i libri, il latte e il riso, nelle sue abitudini di consumo<sup>17</sup>. Man mano che l'addetta compila il formulario, la famiglia immaginaria di Julio comincia a prendere corpo. Così, se la figura del padre ammalato si logora pagina dopo pagina, prendono forma relazioni interpersonali inesistenti: il reale diviene invisibile e il fittizio acquista i contorni della verosimiglianza. Una moglie che ha il volto della donna incrociata al bar e dirige una galleria d'arte o, forse, una scuola di business e un figlio di tredici anni, anzi no, sta per compierne quattordici. Momentaneamente sono fuori casa: «están haciéndole la ortodoncia al crío» (Millás 1998a: 158), tanto per utilizzare una frase captata di sfuggita in un autobus che gli è rimasta impressa. Ed è solo il primo di lunga serie di episodi in cui Julio costruisce la propria famiglia, fittizia, sulla scorta di frasi ascoltate qua e là.

---

<sup>17</sup> «Todo aquello que no es susceptible de convertirse en hábitos de consumo no existe», osserva criticamente lo scrittore (Beilin 2004: 77). La donna addetta ai sondaggi era comparsa già ai tempi di *El desorden de tu nombre*. Così lo scrittore ricostruisce l'incontro col personaggio: «Estaba yo un día intentando imaginar qué haría en ese momento mi vecino [...] cuando sonó el timbre de la puerta y apareció una chica joven, muy menuda, con melena, y una carpeta azul entre las manos. Me dijo que estaba haciendo una encuesta sobre los hábitos de consumo entre los vecinos de la zona y rogó que me dejara. Me dejé y poco a poco fui dándome cuenta con espanto de que todos los actos de mi vida, incluso los que yo consideraba menos sociales, como comprar libros o discos, estaban catalogados en algún despacho de la ciudad como hábitos de consumo. De manera que cuando la chica te preguntaba si leías con la luz encendida, no tenía ningún interés en saber si eras miedoso, sino cuántos vatios tenías el hábito de consumir al mes. Y cuando indagaba si estabas casado, lo que quería saber es si tenías el hábito de consumir esposa. Resultaba imposible consumir esposa en un apartamento tan pequeño, pero ella de todos modos lo preguntaba y preguntaba si consumías hijos y si preferías adquirirlos en tiendas del barrio o grandes superficies [...] Si pensamos que *El desorden de tu nombre* es del año 87 y *El orden alfabético* del 98, no hay más remedio que concluir que la pobre entrevistadora se pasó once años haciendo el recorrido que va desde el apartamento real de la calle Canillas, donde nos conocimos, hasta el piso imaginario de *El orden alfabético*, donde ella conoció el protagonista de mi novela. Atravesó, pues, novelas como *Volver a casa*, *La soledad era esto*, o *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, además de numerosos cuentos que publiqué en el interin (qué palabra es esta interin) aunque nadie la viera pasar» (Millás 2000a: 10-11).



Anche in questa seconda parte, il discorso sul linguaggio è esemplificato attraverso immagini narrative di estrema immediatezza e singolarità. La fuga delle parole della prima parte ha un suo corrispettivo nelle continue amnesie di cui soffre il padre di Julio, affetto da una forma acuta di Alzheimer. Nel tentativo di sottrarre le parole ai rugginosi effetti della malattia, Julio e l'anziano genitore ripasseranno quotidianamente un certo numero di vocaboli, capovolgendo i termini del sistema infantile attraverso il quale il padre ha insegnato il mondo al figlio, anche se questa operazione ben presto viene messa al servizio della necessità di Julio di risignificarsi come marito e padre, "ri-generarsi" attraverso un mondo fatto di solo linguaggio. I dialoghi che il padre ascolta per imparare l'inglese divengono, infatti, testi di riferimento, didascalie in base alle quali far muovere le sagome del figlio adolescente e di sua madre: «My family is not at home because at this time of the year they travel to south to visit my mother, who is a widow» (Millás 1998a: 190). Ed ecco che, se vuole invitare a casa la donna conosciuta al bar, per sperimentare finalmente il suo primo e immaginario adulterio, Julio deve prima assicurarsi che la sua famiglia immaginaria non sia in casa. Traducendo dall'inglese, dirà: «Iremos a mi casa. Mi familia no está porque en esta época del año viaja al sur a visitar a mi suegra, que es viuda» (Millás 1998a: 193). Secondo un meccanismo che sarebbe certamente piaciuto a Lewis Carroll<sup>18</sup>, in questa seconda parte l'assurdo linguistico deflagra e contamina anche il lato "reale" del mondo. Del resto, se l'uomo è destinato ad annaspere per sempre nelle acque della finzione, tanto vale che si rifugi nel paradiso della *first lesson*, in quel mondo ordinato dove il giornale è sempre sul tavolo, John prende il sole in piscina o compra una moto e le preoccupazioni della vita si riducono a non sapere dove si trova l'accendino. Fuori dal «sosiego universal» (Millás 1998a: 251) di quelle registrazioni audio, i nastri della vita sono ingarbugliati, logori. La catastrofe alfabetica e, quindi, ontologica, è totale: Julio osserva le donne e gli uomini che lo circondano e ne prova pena, «rostros extraviados que se dirigían a ganarse una vida irreal» (Millás 1998a: 251). «Estamos en un momento desesperado de búsqueda de lo real» asserisce lo scrittore in un'intervista (Rosenberg 1996: 144). «No he conseguido dar una

<sup>18</sup> Millás esprime *de paso* il suo apprezzamento per l'opera di Lewis Carroll durante l'intervista di María José Díaz de Tuesta "Millás inicia una etapa de literatura fantástica con su nueva novela" in *El País*, 3 Novembre 1999.

abertura, una grieta por la que salir a la realidad», gli risponde Julio dalle pagine di questo libro (Millás 1998a: 223). Il passaggio segreto non è praticabile e il desiderio di ritrovare un anello che non tiene è destinato a fallire.

L'*apateya* dell'uomo e l'esplorazione del carattere sinistro, *unheimlich*, dell'esistenza sono al centro anche del successivo romanzo, *No mires debajo de la cama*, pure esso giocato sull'asse del fantastico e strutturato in modo da inglobare al suo interno elementi intertestuali provenienti dall'universo del racconto. La protagonista è un volto noto al lettore abituale di Millás: si tratta di Elena Rincón, già personaggio principale di *La soledad era esto*. In questa versione della sua vita, Elena è un giudice in servizio a Madrid, che, giorno dopo giorno, assiste alla morte degli altri e si spegne essa stessa per le strade imbruttite della capitale. L'esordio, l'incontro-ossessione che Millás ha annodato perché Elena lo sbrogli, si svolge in uno scenario denso: la metropolitana, luogo di scambi per eccellenza. Ingoiata dalla bocca di quello che appare come un enorme serpente, tra i vagoni del treno, Elena scorge una donna dai tratti somatici particolari, una dea, assorbita dalla lettura di un libro. Quale? Naturalmente, *No mires debajo de la cama*, un racconto fantastico sulla repentina ribellione di un gruppo di scarpe, stanche di sottostare allo strapotere dei piedi, episodio, tra l'altro, contenuto anche nel racconto "Verano 6", della raccolta *Cuerpo y prótesis*. Accanto a Elena, un'altra vecchia conoscenza, un personaggio ricorrente: Vicente Holgado. Protagonista del breve racconto intitolato "No mires debajo de la cama", inserito nell'omonimo romanzo, Vicente è anche il compagno della donna incontrata in metro, Teresa, ed il proprietario di un *taller de pies*, situato in un centro commerciale di Madrid. Le sue abilità, tuttavia, non si riducono al pedicure. Nel retrobottega, egli si dedica alla creazione di soluzioni curative e alla costruzione di modelli in gesso, «incluso con enfermedades inexistentes» (Millás 1999: 97): uno dei suoi progetti recenti è quello di fabbricare un plastico che rappresenti il tallone d'Achille, peccato che «no se le ocurría cómo simbolizar esa enfermedad» (Millás 1999: 97). Tra i suoi più assidui clienti vi è un monco, che, paradossalmente, va a farsi curare proprio il dolore al piede che ha perso. Se lo studio del quotidiano dalla prospettiva fantastica è l'obiettivo di Millás, questi dettagli parlano da sé e preparano il lettore a ciò che accadrà in seguito. L'esplorazione di quello che Vicente Holgado definisce «un ecosistema con sus leyes y su ausencia de leyes» (Millás 1999: 85): lo

spazio vuoto sotto il letto dove confinare e, allo stesso tempo, vedere concretizzate le paure dell'infanzia. In quella tana di mostruosità psichiche, si è immerso un giorno Vicente Holgado ed è riemerso cambiato, regredito rovinosamente allo stadio zoomorfico. Successivamente, ha percorso a ritroso il cammino di Gregor Samsa, passando dalla condizione animale a quella umana. Un banale episodio accaduto nel corso di una cena a casa di Teresa lo convince che il suo posto forse è definitivamente sotto il letto, che «quizá no debería hacer más excursiones a la realidad» (Millás 1999: 130). Tornato a casa, Vicente si rintana nello spazio opaco dei timori dell'infanzia. Qui, inspiegabilmente, viene risucchiato da una forza occulta. Tre giorni dopo, il suo corpo viene ritrovato senza vita, proprio sotto il letto, senza piedi. L'autopsia stabilisce che è morto di paura e che nessuna violenza è stata commessa. Lo stesso medico legale, peraltro amante del giudice Rincón, di lì a poco muore fulminato da un attacco cardiaco, dopo aver ignorato l'avvertimento di Elena: «No mires debajo de la cama, por favor» (Millás 1999: 154). Nei momenti concitati che seguono la morte del medico legale, qualcosa di inspiegabile avviene anche sul corpo del giudice Rincón: il piede che l'aveva sostenuta nei suoi quarant'anni di vita ora è attaccato al cadavere, mentre quello di lei è saldato all'estremità degli arti inferiori di lui. Uno scambio, un *pie ajeno*, che è innanzitutto oggetto mediatore. Certo, è possibile che Elena e Teresa siano finite in un romanzo, in quello di Vicente, fin dal giorno in cui si sono incontrate in metropolitana<sup>19</sup>. In *No mires debajo de la cama*, come osserva avvedutamente Ernesto Ayala Dip, i personaggi «entran y salen de un libro que nunca acabamos de saber exactamente cuál es, si el que leemos o el que leen ellos» (Ayala Dip 1999: 7): i personaggi si muovono continuamente da un testo all'altro, da un lato all'altro dello specchio della finzione, sperimentando le possibilità di integrazione tra racconto e romanzo, tra spinta fantastica ed esigenza mimetica.

Una disamina attenta dell'ultima produzione di Millás non può fare a meno di prendere in considerazione questa tendenza dello scrittore all'ibridismo di generi e modalità e, come abbiamo antici-

<sup>19</sup> Nel già citato racconto "Laura se corta el pelo" di *Ella imagina*, Vicente Holgado è uno scrittore alle prese con la stesura della sua opera prima, operazione che si rivela infinita perché tutto ciò che lo circonda, a poco a poco, è risucchiato dal vortice della narrazione: «En lugar de salir de él, el resto de la realidad se metía dentro. No podía mirar ni imaginar nada que no se colara enseguida en aquel estrecho espacio narrativo» (Millás 1994: 63).

pato, non può essere disgiunta da una serie di considerazioni riguardo ai racconti. In un articolo sulle tendenze attuali del *cuento* spagnolo, Nuria Carillo distingue tra *ficción mimética* e *ficción fantástica*, includendo la produzione breve di Millás in quest'ultima categoria (Carrillo 2004: 9-11)<sup>20</sup>. Ma di che fantastico si parla? Quali sono i fantasmi che si agitano sotto la superficie della narrativa di Millás? Non è questa la sede adatta per esplorare il vasto panorama degli studi su quello che, a riprova della complessità della questione, per alcuni è un genere e per altri solo una modalità<sup>21</sup>. Un elemento su cui si è convenuto da più parti è l'effetto sorpresa con cui si esso si manifesta. Così Todorov:

[Il fantastico] dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore ed al personaggio, i quali devono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della realtà quale essa esiste per l'opinione comune [...] Non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. (Todorov 1981: 28)

Ma dov'è in Millás l'*hésitation*? Dove sono i mostri? Forse nella morte kafkiana di Vicente Holgado? Nella regressione all'enciclopedia di Julio? Nelle autistiche allucinazioni di Jesús? Sembra che il fantastico di Millás non rientri esattamente nelle categorie todoroviane di *fantastique*, *étrange* e *merveilleux*, quanto meno non allo stesso titolo degli esempi ottocenteschi. Pare, invece, molto più vicino a quello che Jaime Alazraki ha definito *neofantástico*, il fantastico «a falta de mejor término» dello scrittore argentino Julio Cortázar (Alazraki 1983: 9). Così lo studioso definisce la categoria:

---

<sup>20</sup> In un recente numero monografico della rivista *Ínsula* sul fantastico in Spagna, AA. VV. 2010, Millás viene inserito tra i grandi maestri ancora attivi nella penisola, protagonista, insieme ad altri, del definitivo sdoganamento del genere a partire dagli anni ottanta. Complici diversi fattori: la diffusa rivalutazione della narrativa breve; l'influenza di Borges e Cortázar ma anche degli appena scoperti Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares; il recupero della tradizione nordamericana e il rifiuto della concezione puramente realista della letteratura spagnola. Non trascurabile è anche il supporto sempre più determinante fornito da case editrici come Siruela, Minotauro, Martínez Roca e, più di recente, da Menoscuarto e Páginas de Espuma.

<sup>21</sup> Todorov 1981; Ceserani 1996; Campra 2000; Roas 2001.

Si para la literatura fantástica el terror y el miedo constituían la ruta de acceso a lo otro, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque lo otro emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo. (Alazraki 1983: 28)

Non si tratta di terrorizzare, ma di minare i presupposti epistemologici del lettore, mettere in discussione i rapporti fra paradigmi di realtà e strategie di rappresentazione. Cortázar rifiuta apertamente la dicotomia tra un concetto di *realidad* etichettato dai più come vero e un'idea di *fantástico* aprioristicamente bollata come falsa (Cortázar, 1994: 1311-1327).

Questo genere di fantastico non è il luogo in cui si agitano i fantasmi, ma l'interstizio dal quale osservare la realtà e svelare l'anomalo ed il terribile che si nascondono dietro i riti e le formule con cui si tenta di neutralizzare quanto non si comprende. Millás, come Cortázar, sperimenta quel sentimento del non esserci del tutto<sup>22</sup> che consiste nell'avvertire la propria condizione di prigioniero nella ragnatela della vita e, allo stesso tempo, installarsi lateralmente ad essa, magari nel *sótano* del Vitaminas, per osservare la strada, che è il mondo, con occhi eccentrici, estraniati<sup>23</sup>. Non *divertissement*, quindi, né esercizio di penna, il fantastico millasiano è strumento epistemico, di conoscenza di ciò che comunemente indichiamo con il termine realtà:

No me interesa el género fantástico en sentido clásico, sino la intersección entre lo fantástico y lo real, ya que investigando lo primero llegamos a lo segundo. Lo fantástico es lo que mejor puede describir la realidad (Vidal 1999: 9).

Fin qui *del cuento y sus alrededores*. Ed è proprio nel racconto che le dinamiche fondamentali delle opere più recenti di Millás hanno origine, già sul finire degli anni '80, approdando al romanzo solo posteriormente, dalla metà degli anni '90. Ancora una volta si era mostrato avveduto Gonzalo Sobejano quando, già nel 1986, in relazione a *El desorden de tu nombre*, faceva riferimento al rapporto tra *novela* e *cuento* come ad una lotta tra generi narrativi, una sfida, appunto.

<sup>22</sup> *Del sentimiento de no estar del todo* è, appunto, il titolo di un saggio di Cortázar.

<sup>23</sup> Il Vitaminas, già protagonista di *Visión del ahogado* (1977), è uno dei personaggi a cui Millás fa riferimento in *El Mundo*, svelandone l'origine autobiografica.

Nell'ultima produzione millasiana, tuttavia, la tensione tra racconto e romanzo non è unicamente attrito tra generi o duello per la *autoría*, come Millás stesso ammette più volte, ma si fa vera e propria osmosi di modi. Non solo il racconto compenetra il romanzo in quanto genere, lo dissemina di sé, ma le stesse modalità fantastiche e iperreali dei *cuentos* contagiano la *novela*. Diluiti i legami interpersonali, permeabile il corpo, che si fa spazio, mondo, spugna la realtà, impregnata di neofantastico, fluttuante la memoria che confonde *sucesos* e *recuerdos*, permeabile la barriera tra dentro e fuori: acquitrinose, insomma, sono tutte le categorie di percezione della realtà. Ed ecco che liquida, dissolta, diviene anche la forma<sup>24</sup>.

Come in un processo di osmosi inversa, quando sui due lati della membrana si trovano soluzioni a diversa concentrazione fantastica, una pressione di segno contrario muove le molecole di solvente dalla soluzione ipertonica (il racconto) verso la soluzione ipotonica (il romanzo), fino a quando le concentrazioni delle due soluzioni si fanno identiche, isotoniche, e i due potenziali chimici si equivalgono. Letteratura sulla crisi, sulla liquidità, secondo una metafora che Zygmunt Bauman (2002) ha reso famosa, eppure letteratura solida, asciutta, di necessità. Lo scrittore è come il comandante del sottomarino Kursk, protagonista dell'articolato "Escribir II", che sente il liquido della morte, l'acqua che sta per invadere la cabina, arrampicarsi su per le gambe ma si fa spettatore delle sue ultime ore e riesce a raccontare. Con urgenza, per sottrazione:

---

<sup>24</sup> Gonzalo Navajas spiega così la tendenza alla testualità diffusa, multipla, al meticcio, della narrativa contemporanea, che per il frammento non prevede assorbimento, ricomposizione: «No se trata ahora de componer un *puzzle* con piezas para ser reconstruidas en una unidad final, como ocurre en la estética del modernismo europeo, tan interesada, a su pesar, en una orientación sintética última (como se comprueba en dos de sus pensadores más creadores de dicursividad: Wittgenstein y Bertrand Russell). Ahora se intenta más bien la inclusión de piezas diversas sin pretender llegar nunca a una recomposición final aglutinadora. Ahora esas perspectivas se dejan en situación de contigüidad, sin subordinarlas a un concepto o idea final. Resumiendo un conocido y ejemplar debate, Benjamin (como en otros temas de la historia intelectual de este siglo) ha acabado prevaleciendo sobre Lukács al apostar por el mantenimiento de la diversidad anticanónica por encima de la absorción de la pluralidad en un último movimiento superador unificante» (Navajas 1998: 29).

Ser escritor, al menos cierto tipo de escritor, significa vivir rodeado de pánico, percibiendo a tu alrededor bultos que pasan de un compartimiento a otro con los calcetines mojados. Y tú eres uno de esos bultos: aquel que, por encima o por debajo del miedo, esta poseído por la necesidad de contarlo, aunque las posibilidades de que alguien lo lea sean muy escasas<sup>25</sup>.

### Bibliografia citata

- AA.VV. (2002), "El microrrelato español: el futuro de un género", *Quimera*, n° 222, novembre.
- AA.VV. (2005), "Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas", *Revista Antropos. Huellas del conocimiento*, n° 208.
- AA.VV. (2008), "El microrrelato en España: Tradición y presente", *Ínsula*, n° 741, settembre.
- AA. VV. (2010), "Lo fantástico en España (1980-2010)", *Ínsula*, n° 765, settembre.
- Alazraki, Jaime (1983), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos.
- Andrés Suárez, Irene, A. Rivas, eds. (2008), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto.
- Andrés Suárez, Irene (2010), *El microrrelato español. Estética de la brevedad y de la elipsis*, Palencia, Menoscuarto.
- Ayala Dip, Ernesto (1999), "Un asomo a la Metaliteratura", *El País*, 30 ottobre.
- Bauman, Zygmunt (2002), *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza.
- Beilin, Olga K. (2004), "Entrevista con Juan José Millás", in *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Wolbridge, Tamesis: 63-80.
- Borges, Jorge Luis (1995), *Ficciones*, Madrid, Alianza.
- Cabañas, Pilar (1998), "Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 580, ottobre: 103-120.
- Campra, Rosalba (2000), *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci.

---

<sup>25</sup> Si tratta dell'articolo "Escribir II", disponibile sulla pagina web dell'autore: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/articulo107.htm> (10.09.2010).

- Carrillo, Nuria (1994), "La expansión plural de un género: el cuento 1975-1993", *Ínsula*, n° 568, aprile: 9-11.
- Ceserani, Remo (1996), *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.
- Cortázar, Julio (1994), *I racconti*, Torino, Einaudi-Gallimard.
- Díaz de Tuesta, María José (1999), "Millás inicia una etapa de literatura fantástica con su nueva novela", *El País*, 3 novembre.
- Genette, Gérard (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.
- Grohmann, Alexis, M. Steenmeijer eds. (2006), *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*, Madrid, Verbum.
- Guarino, Augusto (2007), "Metamorfosi e costellazioni edipiche nella narrativa spagnola contemporanea: il caso di Juan José Millás", in d'Agostino, Maria, A. De Benedetto, C. Perugini, eds., *La memoria e l'invenzione. Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino: 235-250.
- Hutcheon, Linda (1980), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Routledge.
- Knickerbocker, Dale F. (1997), "Búsqueda del ser auténtico y crítica social en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 22: 211-233.
- Lagmanovich, David (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.
- Millás, Juan José (1977), *Visión del ahogado*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1981), *El jardín vacío*, Madrid, Legasa.
- Millás, Juan José (1986), *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1987), "Lo que cuenta el cuento", *El País*, 1 noviembre.
- Millás, Juan José (1990), *La soledad era esto*, Barcelona, Destino.
- Millás, Juan José (1992), *Primavera de luto y otros cuentos*, Barcelona, Destino.
- Millás, Juan José (1994), *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Hologado*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1995), *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (1997), *Cuentos a la intemperie*, Madrid, Acento Editorial.
- Millás, Juan José (1998a), *El orden alfabético*, Madrid, Alfaguara.



- Millás, Juan José (1998b), *La viuda incompetente y otros cuentos*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Millás, Juan José (1999), *No mires debajo de la cama*, Madrid, Alfaguara.
- Millás, Juan José (2000a), “Realidad e Irrealidad”, in Andrés Suárez, Irene, A. Casas, I. d’Ors, eds., *Cuadernos de Narrativa*, nº5: 10-11.
- Millás, Juan José (2000b), *Cuerpo y prótesis*, Madrid, Aguilar.
- Millás, Juan José (2000c), *Articuentos*, Madrid, Suma de Letras.
- Millás, Juan José (2007), *El mundo*, Barcelona, Planeta.
- Navajas, Gonzalo (1998), “El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular”, in Andrés Suárez, Irene, ed., *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum: 15-36.
- Orejas, Francisco G. (2003), *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y fin de siglo*, Madrid, Arco Libros.
- Roas, David, ed. (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros.
- Rosenberg, John R. (1996), “Entre el oficio y la obsesión: entrevista con Juan José Millás”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21: 143-160.
- Sobejano, Gonzalo (1992) “Juan José Millás, fábulas de la extrañeza”, in Rico, Francisco, ed., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, Los nuevos nombres (1975-1990), Barcelona, Crítica: 315-321.
- Sobejano, Gonzalo (1995), “Mudanzas del ser y no ser”, *Ínsula*, nº 582-583, giugno-luglio: 18-19.
- Sobejano Morán, Antonio (2003), *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel, Reichemberger.
- Todorov, Tzvetan (1981), *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.
- Valls, Fernando (1993), *Son cuentos. Antología del relato breve español*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Valls, Fernando (2000), “Entre el artículo y la novela. La poética de Juan José Millás”, in Andrés Suárez, Irene, A. Casas, I. d’Ors, eds., *Cuadernos de Narrativa*, nº 5: 115-131.
- Valls, Fernando (2003), *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica.
- Valls, Fernando (2008), *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de espuma.

Vidal, Pau (1999), “Millás ahonda en su ciclo fantástico con una novela sobre la dualidad”, *El País*, 17 novembre.

## L'orizzonte di Cervantes

Maria Caterina Ruta  
(Università degli Studi di Palermo)

Il ritardo con cui la cultura rinascimentale arriva in Spagna e vi si insedia con graduale approssimazione, sposta in avanti il processo dell'intensificazione manieristica delle modalità della cultura della prima metà del Cinquecento. Cervantes nasce nel 1547, negli anni centrali del XVI secolo e, se la sua vita è proiettata verso il futuro, la sua formazione si incardina sui parametri rinascimentali o, se si preferisce, umanistico-erasmiani<sup>1</sup>. In Italia al dominio incontrastato del neoplatonismo, fortemente radicato nel petrarchismo, si vanno sostituendo i numerosi commenti e rifacimenti della *Poetica* di Aristotele e degli altri testi normativi dell'Antichità (Manero Sorrolla 1987). In contemporanea, i letterati spagnoli che sono impegnati a ricollocare nella propria tradizione le suggestioni provenienti in particolare dall'Italia rispondono elaborando una loro proposta teorica (Pinciano 1596).

In quegli anni di passaggio verso la definizione della poetica barocca Cervantes, dopo aver vissuto le esperienze della vita militare e della prigionia, si mette alla prova nell'attività letteraria affrontando generi diversi secondo una strana progressione che nella fase matura e finale della sua vita lo allontana da quelli trattati nell'età più giovanile, poesia, romanzo pastorale e teatro, nella costante ricerca di formule più adeguate a restituire il cambiamento che si andava realizzando sotto i suoi occhi. Nella sua attività creativa Cervantes coniugava l'esperienza culturale con quella esistenziale, trasformando in materia letteraria i dati della vita quotidiana, oltre agli eventi speciali cui gli fu dato partecipare.

---

<sup>1</sup> Juan López de Hoyos, rettore dell'*Estudio de la Villa* che Cervantes frequenta nel 1568 e parte del '69, fino a quando deve scappare da Madrid, era formato al pensiero erasmista (Canavaggio 1986). Per questo dato e per gli altri delle note successive darò solo le indicazioni bibliografiche indispensabili e per quelle più esaustive rimando alle bibliografie contenute in Ruta 2000 e Ruta 2008. Tuttavia, sulla funzione di cerniera svolta dall'opera cervantina nel passaggio dal Rinascimento al Barocco e, in special modo, dal predominio dei modelli italiani all'elaborazione di una letteratura con caratteri specificamente nazionali, si vedano le pagine di Francisco Márquez Villanueva 2005: 23-47.

Cervantes si trova sempre sul punto di varcare il limite, di oltrepassare la frontiera del già noto per affermare il nuovo, anche senza la consapevolezza di una lucida riflessione sulla necessità del cambiamento. È noto che egli non compose una Poetica e che il compianto e sempre ricordato Edward Riley, quando ne volle studiare la teoria letteraria, fece ricorso a una selezione delle pagine dei suoi testi creativi che in modo trasversale illustrano le sue riflessioni teoriche. Il critico inglese evidenziò la conoscenza che Cervantes aveva della letteratura contemporanea, di quella classica, della Retorica e delle Poetiche e per quanto riguarda la produzione cavalleresca, della letteratura medievale. Altri studi sono stati fatti in seguito per cercare di completare il panorama delle conoscenze cervantine, già abbastanza approfondito dalle analisi dei critici di posizione positivista; si è indagato, per esempio, nell'ambito della cultura biblica o di certe letture extra-vaganti di cui si sono trovati indizi nelle sue opere, in modo che, oggi, si è in grado di tracciare la linea al di là della quale queste ultime si collocano.

Una curiosità sulla capacità di Cervantes di percepire il nuovo l'ha fornita Agustín Redondo nella sua comunicazione al XVII Congresso della AIH (Roma, 19-24 luglio 2010). Il tema trattato riguarda l'uso che lo scrittore spagnolo fa degli aforismi sulla base di un frammento del capitolo 1 del IV libro del *Persiles*<sup>2</sup>. Redondo ha prima illustrato, con la consueta dovizia di informazioni e riferimenti alle autorità deputate, la storia dell'area semantica dei testi brevi con tono sentenzioso (*sentencia*, *adagio*, *refrán*, *apoteigma*, *máxima*, *dicho* ecc.) da Ippocrate a Álamos de Barrientos, che pubblica a Madrid nel 1614 il trattato *Tácito español ilustrado con aforismos*. In questo *excursus* si rileva che nella sua evoluzione la parola 'aforismo' era passata dalla formulazione di frasi derivate dall'esperienza storica all'indicazione di un'esperienza personale (ciò dovuto all'assetto sperimentale che sta alla base delle scienze di Ippocrate, la medicina, e di Tolomeo, l'astrologia). È questo l'uso del vocabolo che ne fa Cervantes nel *Persiles*, dove «[...] todos esos aforismos, salidos de la pluma de personas de pro, generalmente, van firmados, es decir que corresponden a una experiencia personal en la línea de la nueva orientación» (Redondo, in corso di stampa).

In questa sede non è possibile svolgere l'argomento diffusamente; sono costretta, pertanto, a scegliere degli esempi che pos-

---

<sup>2</sup> Sugli aforismi del *Persiles* si veda Ruffinatto 1995 e 2004: 273-286.

sano esemplificare l'attraversamento della soglia operato da Cervantes rispetto ai generi codificati o agli stereotipi contenutistici accettati dalla società del suo tempo. Non parlerò del rapporto di Cervantes con i romanzi cavallereschi, tema ampiamente trattato in un'abbondante bibliografia<sup>3</sup>, accennerò piuttosto all'incidenza degli altri generi nella costruzione dell'opera narrativa dell'autore del *Quijote* e del ruolo da questa svolto nella costituzione del romanzo moderno. Le migliaia di pagine scritte nel corso delle celebrazioni del IV Centenario della pubblicazione del volume del 1605 rendono il compito molto arduo. Non è pensabile conoscere tutta la bibliografia che si è raccolta negli ultimi trent'anni, cui si devono aggiungere alcuni saggi del passato, resisi imprescindibili per la migliore comprensione della letteratura critica che si è andata accumulando sulla produzione cervantina.

Per quanto riguarda il teatro di Cervantes, genere che non ho mai approfondito, non posso non ricordare che recentemente è stato analizzato dai molti punti di vista teorici, emersi dal radicale rinnovamento che ha riguardato questo ambito di studi<sup>4</sup>. In generale i critici sono d'accordo nel rilevare che il suo teatro non rispondeva pienamente alle aspettative del pubblico della seconda metà del '500, ma, senza essere ancora lopesco, superava la norma vigente nella percezione dell'urgenza di un rinnovamento. Al di là di una consapevole e non documentata partecipazione al dibattito contemporaneo sulla precettistica relativa, la modernità delle sue idee si manifesta in una matura e flessibile accettazione del neoaristotelismo (Cancelliere 2003: 1-13), che si risolve in una continua sperimentazione alla ricerca di nuove strade non ancora definite in una formula ripetibile (Arata 2002: 31-54).

---

<sup>3</sup> Molti riferimenti si possono trovare in Grilli 2004. Mi piace ricordare anche lo studio di Sarmati (2004: 373-392) che approfondisce la riduzione parodica del topos del manoscritto ritrovato nella struttura del *Quijote*.

<sup>4</sup> Senza pretesa di essere esauriente faccio fra gli altri i nomi di Jean Canavaggio (1977), Ignacio Arellano, Aurelio González, Jesús G. Maestro, Felipe Pedraza, Maria Grazia Profeti, di cui ricordo i vari saggi scritti su questo tema specifico e sulle questioni del teatro aureo che in qualche modo chiariscono la posizione di Cervantes.

### 1. Cervantes e il romanzo pastorale

Alla fine del '500 l'impianto teorico del neoplatonismo, base imprescindibile del romanzo pastorale, cominciava già a modificarsi. Guillermo Serés asserisce che «La mediación de lo doctrinal y el alejamiento o reelaboración sincrética de las fuentes básicas parecen marcar, a su vez, la transición entre los siglos XVI y XVII» (Serés 1996: 303). Ma ne *La Galatea*, che Cervantes pubblica nel 1585, i cambiamenti operati dallo scrittore rispetto al modello precedente vanno oltre la rielaborazione della teoria platonica avvenuta a opera dei pensatori italiani (Castiglione, Pietro Bembo, Mario Equicola) e di León Ebreo, non trascurando il dovuto conto che si deve dare anche all'influenza della mistica cristiana.

Per l'analisi del romanzo pastorale cervantino, rimane fondamentale lo studio di Juan Bautista Avalle-Arce (1974: 229-263)<sup>5</sup>. L'illustre studioso segnala la ripetuta presenza nell'opera di ritratti, paesaggi ed episodi di marcato realismo che si collocano accanto alle idealizzazioni poetiche di altrettanti elementi. La convivenza di piani diversi della realtà letteraria, secondo Avalle, non mira a raggiungere la *coincidentia oppositorum*, propria della visione armoniosa che l'amore platonico dovrebbe implicare: «[...] el amor adquiere aquí una complejidad conceptual que representa, no tanto una multiplicidad de teorías, sino la variedad natural del ángulo de incidencia de ese amor sobre las vías noveladas» (Avalle-Arce 1974: 238). I personaggi non rispondono agli stereotipi codificati, ma riproducono una umanità varia ed autonoma nel suo farsi, inammissibile nel mondo dei pastori che devono soltanto *essere* come l'autore li ha definiti e limitarsi a discutere di casi d'amore. Negli episodi inseriti, inoltre, si descrivono atti di violenza materiale estranei allo schema platonizzante di testi come *La Diana* di Montemayor e che rispondono alla libertà di costruirsi il proprio destino che Cervantes attribuisce ai suoi personaggi. Il nuovo rapporto letteratura/vita trova un supporto narrativo di notevole efficacia nell'anticipazione della tecnica del prospettivismo che mette a confronto, rispetto a uno stesso episodio, punti di vista diversi allo scopo di disegnare con maggiore verisimilitudine le circo-

---

<sup>5</sup> Prima edizione 1959, cap. VIII. Il commento venne riprodotto in modo più sintetico nella "Introducción" alla sua edizione de *La Galatea* (1968<sup>2</sup>: VII-XXXI). Avalle ricorda sempre l'utilità del volume di Francisco López Estrada (1948), che precedette il suo.

stanze che condizionano i casi umani. Viene superata in tal modo anche la tipica opposizione della letteratura bucolica fra città e campagna, “corte y aldea”, a favore dell’obiettiva valutazione delle singole situazioni e ogni concetto-stereotipo della precedente produzione pastorale viene messo in discussione e ridefinito di volta in volta.

Inoltre quella che sembrava una costruzione intricata e tortuosa rivela, ad un esame attento alle proposte narratologiche, un assetto complesso ma individuabile, proiettato verso l’obiettivo di costruire una storia dinamica e varia, fatta di accelerazioni e sospensioni, di voci narranti diverse, di valutazioni etiche e metaletterarie (Bognolo 2002: 167-218). Non si vuole dire che gli accorgimenti messi in atto da Cervantes siano originali e inusitati, ma che le letture effettuate, molte e varie per genere e provenienza geografica, i trattati di poetica letti o conosciuti nei dibattiti orali, le esperienze esistenziali già consumate siano confluiti nel primo importante impegno narrativo dell’autore spagnolo. Il suo rapporto con la narrativa bucolica può in certa misura compararsi a quello con i romanzi cavallereschi, li critica ma li conosce a fondo e li nomina ripetutamente. I germi sparsi nella parte pubblicata de *La Galatea* saranno progressivamente sviluppati nelle opere successive, dimostrando l’esistenza in tutta la produzione cervantina di un continuo confronto dello scrittore con i generi letterari a lui preesistenti, che legge, analizza e supera.

Cervantes non mancherà di inserire riferimenti al romanzo pastorale in tutta la sua opera e, fino al momento in cui sta per lasciare questa vita (“Dedicatoria” del *Persiles*) conferma la sua intenzione di pubblicare la seconda parte de *La Galatea*<sup>6</sup>. Dopo quest’esordio lo scrittore ritorna sul romanzo pastorale nell’episodio del *Quijote* dell’amore di Grisóstomo per la giovane Marcela, contestualizzandolo in un luogo abitato da veri pastori, caprai che lavorano duramente, abitano nelle capanne, mangiano cibi rustici, commettono errori nel parlare e non capiscono nulla dei discorsi e dei cerimoniali della cavalleria (Rico ed. 2004: I, 11, 130-139). L’uso della prospettiva multipla orienta lo sguardo del lettore verso il binomio vita/letteratura, questa volta rispetto a un genere

---

<sup>6</sup> Anche se una stessa ricerca dei motivi bucolici sparsi nell’opera cervantina si trova nelle pagine finali del capitolo citato dell’opera di Avalle Arce (1974: 249-263), ci tengo a precisare che seguo un percorso derivato dai miei studi precedenti.

narrativo diverso dai romanzi cavallereschi. Marcela manifesta il suo dissenso nei riguardi della filosofia amorosa che alimentava i romanzi pastorali, negando il determinismo che «todo lo hermoso es amable», e difende la sua libertà d'amare senza per questo eccedere il limiti dell'onestà. Cervantes rende ancora più singolare il suo attacco alla letteratura bucolica mettendo questo discorso in bocca a un personaggio che per difendere la sua posizione ha scelto un modello di vita puramente letterario<sup>7</sup>. Il genere, già debitore della rivalutazione dell'eredità classica a opera della cultura umanistica, nella riformulazione cervantina rivela tutta la falsità dell'ambientazione e del travestimento materiale degli attori della finzione narrativa, nonché le insidie psicologiche che un neoplatonismo esasperato poteva implicare.

Prima della pubblicazione della Seconda parte del *Quijote* lo scrittore dà alla luce le *Novelas ejemplares*<sup>8</sup>, e approfitta per lanciare un'altra aggressione alla finzione dell'idillio pastorale in uno degli episodi del "Coloquio de los perros". All'inizio del servizio con il suo secondo padrone Berganza esalta la piacevole atmosfera in cui si è venuto a trovare, fatta di silenzio, solitudine, alberi e verde. Ma, da cane istruito qual è, non può non confrontare le fatiche della vera vita dei pastori con la rappresentazione che ha ascoltato durante la lettura dei romanzi fatta da altri padroni per i quali aveva lavorato:

[...] unos libros [...] que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios. Deteníame a oírlos leer, y leía cómo el pastor de Anfriso cantaba estremada y divinamente, alabando a la sin par Belisarda, sin haber en todos los montes de Arcadia árbol en cuyo tronco no se hubiese sentado a cantar, desde que salía el sol en los brazos de la Aurora hasta que se ponía en los de Tetis; y aun después de haber tendido la negra noche por la faz de la tierra sus negras y oscuras alas, él no cesaba de sus bien cantadas y mejor lloradas quejas. (553)

Incaricato di trovare chi faccia razzia delle pecore, Berganza scopre che gli stessi pastori massacrano il gregge ogni notte facendo credere al padrone e al cane da guardia che sono i lupi a

<sup>7</sup> Si vedano sull'episodio le pagine di Javier Blasco come commento ai capitoli 11-14 all'edizione Rico del *Quijote*, II: 41-49. Sull'episodio di Marcela e sulla 'Fingida Arcadia' si vedano anche Ruta 2000: 172-174 e 119-121.

<sup>8</sup> Si segue l'edizione delle *Novelas ejemplares* di Jorge García López 2001.



procurare il grave danno. Il povero cane non ha i mezzi per denunciare una simile violenza, materiale e morale, e totalmente disingannato sulla piacevolezza della vita dei campi, si limita ad abbandonare i pastori per cercare un altro padrone. Se nella condanna di Marcela lo scrittore mette a nudo la rigida schematicità dell'impianto neoplatonico della letteratura pastorale, nel *Coloquio* assesta un colpo definitivo al mito della sana e pacifica amenità dell'ambiente bucolico. A ben guardare qui Cervantes sfrutta, esasperandone le conseguenze, un indizio lasciato cadere già all'inizio de *La Galatea*: «Venía Erastro acompañado de sus mastines, fieles guardadores de las simples ovejuelas, que debajo de su amparo están seguras de los carniceros dientes de los hambrientos lobos, holgándose con ellos, y por sus nombres los llamaba, dando a cada uno el título que su condición y ánimo merecía: a quién llamaba *León*, a quién *Gavilán*, a quién *Robusto*, a quién *Manchado*»<sup>9</sup>. Se nel suo primo testo gli uccisori delle pecore sono soltanto i lupi, in seguito Cervantes si accorgerà che la violenza inserita nella sua prima narrazione aveva un fondamento ancora più lacerante e problematico, se confrontata con la cinica cattiveria di alcuni uomini. La progressiva immersione del modello letterario nella reale concretezza della vita quotidiana, ne modifica i tratti distintivi convenzionali contribuendo attivamente al processo di formazione del romanzo moderno.

Nel LVIII capitolo della Seconda parte del *Quijote* (1615) Cervantes colloca l'incontro del cavaliere con la finta Arcadia, dopo l'episodio dei bassorilievi con i santi a cavallo. In questo caso l'imitazione di un modello letterario si riveste esplicitamente dei canoni della rappresentazione barocca, di cui denuncia l'evidente falsità, e si pone su un piano ancora più distante dallo stile di vita praticato da Marcela o da Leandra nella Prima parte del romanzo<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Avallé-Arce, ed. 1961: 21-22. Anche il modo di attribuire i nomi ai cani secondo le loro caratteristiche e funzioni sarà ripreso nel *Coloquio*, confermando la continuità fra i riferimenti al genere pastorale sparsi nell'opera cervantina.

<sup>10</sup> «En el primer *Quijote* ya vimos la pastoril barroca y su diferencia respecto a la renacentista: las gentes principales *se convierten* a la pastoril cuando se ven cogidas por el amor. La Arcadia del segundo *Quijote* es una Arcadia fingida. No es la pasión del amor la que obliga a muchachos y a muchachas a buscar el recogimiento de los prados y la soledad de las fuentes para dar forma -lirismo, reconcentración espiritual, monólogo y diálogo- a su sentimiento, sino la necesidad de desdoblarse, de encontrarse en la representación. Van a vivir la

Le tracce di autenticità che nelle scelte dei due personaggi femminili del *Quijote* si possono ancora scoprire, in obbedienza ai sentimenti che animano i giovani borghesi convertiti in pastori, qui sono cancellate grazie al ricorso all'autentica messa in scena di due *Egloghe* di Garcilaso e di Camões. Si ricordino le parole con le quali si vuole porre in rilievo lo stupore che provano il cavaliere e il suo scudiero, quando scorgono le due dame in abiti da pastorelle: «Vista fue esta que admiró a Sancho, suspendió a don Quijote, hizo parar al sol en su carrera para verlas y tuvo en maravilloso silencio a todos cuatro» (Rico ed. 2004: 1101). Nella Seconda parte del romanzo lo scrittore alcalaino ha preso atto della moda delle metafore iperboliche e con il paradosso del sole che ferma la sua corsa per manifestare la sua meraviglia alla vista della bellezza delle fanciulle attribuisce, non più a don Chisciotte, ma al narratore onnisciente l'uso del codice barocco.

## 2. Cervantes e la picaresca

La coppia di cavaliere e scudiero del *Quijote* percorre zone diverse della Penisola iberica e incrocia molteplici livelli sociali. Nella raccolta di novelle del 1613 l'universo cervantino si arricchisce di una ancor più estesa varietà di scenari e di personaggi. La storia che offre il più ampio panorama di condizioni sociali è indubbiamente quella narrata nel già citato "Coloquio de los perros", in cui la tecnica della ricerca di padroni, presa in prestito dal romanzo picaresco, offre allo scrittore l'occasione di esplorare mestieri e professioni fra di loro molto diversi, dal macellaio al poeta, dal mercante al gendarme per ricordarne solo qualcuno. Alcuni di questi episodi seguono il modello picaresco anche nella rappresentazione di taluni ambienti e personaggi, creando un ponte con altre storie della stessa raccolta. Nell'esperienza vissuta Berganza incontra Nicolás el Romo, il macellaio sivigliano senza scrupoli che controlla uno scenario di criminalità ed emarginazione, quale si dimostra essere il mattatoio, conosce le fanciulle de 'la casa llana'<sup>11</sup> e pratica l'*alguacil* e lo scrivano, suo compagno di truffe.

---

égloga pero sólo al representarla; la *conversión*, que aún veíamos en 1605, se ha transformado en *ficción* en 1615» (Casalduero 1966: 348-349).

<sup>11</sup> La Colindres e la sua amica si uniscono alle prostitute messe in scena da Cervantes nel *Quijote*, formando nella raccolta di novelle un insieme con la Es-

L'evidente differenza esistente fra un vero picaresco e il cane parlante modifica il punto di vista da cui il narratore autobiografico osserva la società, anche se non ne può accrescere la capacità di intervento. Per dimostrare il suo dissenso Berganza non può che abbaiare, ma il suo linguaggio non viene capito e non gli rimane che abbandonare il suo padrone, ribaltando con questo comportamento il *topos* della ricerca 'de muchos amos', caratteristica del genere parodiato.

Siviglia, città più volte rappresentata nelle *Novelas ejemplares*, si presta alla più efficace simbolizzazione della malavita spagnola. Divenuta, dopo la scoperta delle Americhe, luogo di attrazione per i vagabondi e gli avventurieri di tutto il paese<sup>12</sup>, dal mattatoio, abitato dal primo padrone di Berganza, ai bassi fondi, frequentati da Carriazo ne "La ilustre fregona"<sup>13</sup> e da Rincón e Cortado nella novella dallo stesso titolo, fa da sfondo alla criminalità, chiamiamola organizzata, che viene descritta in quelle pagine con precisione di stampo costumista. Il popolo degli emarginati, che la letteratura picaresca ci ha abituati a riconoscere, in bocca a Carriazo appare composto da:

[...] pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios, pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros, esportilleros de Sevilla, mandilejos de la hampa, con toda la caterva innumerable que se encierra debajo deste nombre *pícaro*! (374)

E fin qui non ci sarebbero differenze con il mondo tradizionalmente frequentato dai picari. Ma Diego Carriazo non è nato nei bassi fondi, egli appartiene a una famiglia benestante e potente, e, come accadeva ad altri giovani del tempo, subisce il fascino dell'estrema libertà che caratterizza la vita del picaresco a fronte dei vin-

---

calanta e la Gananciosa, che vivono nella casa di Monipodio ("Rinconete y Cortadillo") e doña Estefanía ("Casamiento engañoso"). 'Las alegres mozas' tornano ad apparire sulla scena sivigliana del primo atto della commedia "El rufián dichoso". A Siviglia esisteva il 'Compás de la Mancebía', dove ruffiani e prostitute si potevano muovere senza timore di repressioni, cfr. Caballero Bonald 1991: 161-162.

<sup>12</sup> Per i riferimenti alla Siviglia dei Secoli d'Oro rimando a José María M. Caballero Bonald (1991), Rogelio Reyes y Pedro Piñero (2005), Francisco Márquez Villanueva (2005: 129-150), Antonio Rey Hazas (2009: 189-215), e alla bibliografia indicata nei loro studi.

<sup>13</sup> Personaggio picaresco, la sguattera è anche protagonista delle opere teatrali "La entretenida" e "La guarda cuidadosa".

coli che la condizione agiata impone: «Allí campea la libertad y luce el trabajo; allí van o envían muchos padres principales a buscar a sus hijos y los hallan; y tanto sienten sacarlos de aquella vida como si los llevaran a dar la muerte» (375). Il giovane nobile può coltivare il suo sogno di libertà perché fino ad allora non ha conosciuto le ristrettezze e il malessere della povertà. Il suo allontanamento da casa assume la connotazione di gioco, di curiosa voglia di conoscere il mondo, di ricerca di 'entretenimiento', che cerca di realizzare trasferendo in realtà un modello letterario. A conferma delle innovazioni che l'autore del *Quijote* apporta al genere, ancora una volta ben conosciuto ma messo in discussione, aggiungiamo che Carriazo, pur adattandosi con facilità alla nuova condizione sociale, non dimentica i modi della sua buona educazione né tradisce gli istinti della sua indole onesta e pacifica:

[...] pero, con serle anejo a este género de vida la miseria y estrechez, mostraba Carriazo ser un príncipe en sus cosas. A tiro de escopeta, en mil señales, descubría ser bien nacido, porque era generoso y bien partido con sus camaradas. Visitaba pocas veces las ermitas de Baco y aunque bebía vino, era tan poco, que nunca pudo entrar en el número de los que llaman desgraciados, que con alguna cosa que bebían demasiada, luego se les pone el rostro como si se le hubiesen jalbegado con bermellón y almagre [...]. Pasó por todos los grados de pícaro hasta que se graduó de maestro en las almadrabas de Zahara, donde es el *finibusterrae* de la picaresca. (373-374)

In conclusione «[...] en Carriazo vio el mundo un pícaro virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto» (374).

Il vero ambiente della criminalità sivigliana, organizzata secondo una rigida gerarchia, è quello di Monipodio, il capo indiscusso al quale i due giovani Rinconete e Cortadillo, molto volenterosi ma altrettanto sprovveduti, devono sottoporsi<sup>14</sup>. I due amici

<sup>14</sup> «—... si son vuestas mercedes ladrones. Mas no sé para qué les pregunto esto, pues sé ya que lo son. Mas díganme: ¿cómo no han ido a la aduana del señor Monipodio?

— ¿Págase en esta tierra almojarifazgo de ladrones, señor galán? -dijo Rincon.

— Si no se paga -respondió el mozo -, a lo menos regístranse ante el señor Monipodio, que es su padre, su maestro y su amparo; y así, les aconsejo que vengan conmigo a darle la obediencia, o si no, no se atrevan a hurtar sin su señal, que les costará caro» (177-178).

entrano nella confraternita e perfezionano il loro apprendistato, ma alla fine, contraddicendo la norma, abbandonano la compagnia di malfattori, che li aveva accolti al suo interno, per avviarsi verso altro tipo di attività.

Ai pochi dati segnalati in relazione ai contenuti delle novelle cervantine, sufficienti anche se non esaurienti, vanno aggiunte considerazioni di ordine formale che contribuiscono a corroborare le novità introdotte dal nostro autore nella narrativa picaresca. Rispetto alla costruzione di “*Rinconete y Cortadillo*” ci rendiamo conto che un narratore in terza persona all’inizio introduce i due protagonisti cui passa successivamente la parola perché si presentino reciprocamente. Il resto della narrazione è riferito sempre in terza persona con un evidente rallentamento dell’azione che lascia il posto piuttosto all’esplorazione del mondo della confraternita, condotta dall’occhio stupefatto dei due ragazzi, che, per altro, non commentano né criticano ciò cui assistono o agiscono. La storia non ha un vero finale, il narratore insinua il possibile recupero morale dei ragazzi, ma lascia aperta ogni alternativa<sup>15</sup>. Il cambiamento di voce narrante modifica la caratterizzazione del racconto come supposta memoria autobiografica<sup>16</sup> e per ciò stesso univoca, e disegna un universo messo a fuoco da punti di vista, interni ed esterni, differenziati. Ne consegue la creazione di personaggi che si distinguono per l’assenza del pessimismo e del determinismo tipici dei protagonisti dei romanzi precedenti<sup>17</sup>.

Anche ne “*La ilustre fregona*” ci imbattiamo in un narratore esterno e onnisciente, che assicura di nuovo una polifonia ignorata dalle finte autobiografie e che, con la miracolosa agnizione finale, vince ogni determinismo, riportando i giovani trasgressori all’ambiente aristocratico d’origine e sotto la protezione dell’ordine costituito.

In quanto alla storia di Berganza, nella straordinaria situazione dei due cani che pensano e per una notte sono dotati di voce, la prima persona della voce narrante dialoga con quella di Cipión.

<sup>15</sup> Si veda Ruta 2004: 111-138.

<sup>16</sup> La scrittura in prima persona, lo ricordo, era stata acutamente commentata dal galeotto Ginés de Pasamonte nel capitolo XXII della Prima parte del *Quijote* (Rico, ed. 2004: I, 265-266).

<sup>17</sup> Il lettore può trovare un’informazione abbastanza dettagliata sulla relazione dell’opera cervantina con la tradizione picaresca nella “Nota bibliográfica” dell’edizione delle *Novelas ejemplares* curata da Jorge García López (nota 24: 789-805) e nell’articolo dello stesso studioso del 1999: 113-124.

L'incrocio di attributi umani e animaleschi che, nel ricordo degli esempi della letteratura classica, si concretizza nel racconto cervantino, allontana di nuovo la struttura del "Coloquio" da quella canonica del romanzo picaresco, di cui nega anche i presupposti etici. Nella ripetuta frustrazione dei tentativi di denuncia da parte del cane del male e della corruzione cui gli tocca assistere, si delinea l'impossibilità di fare sentire la voce della gente onesta, quando coloro che dovrebbero difendere la correttezza e l'ordine morale sono i primi a violare la legge e a non rispettare i compiti a loro affidati. Al finale della parabola di una vita tanto varia quanto difficoltosa, Berganza e Cipión si sono rifugiati da Mahudes e collaborano alla raccolta delle elemosine in aiuto dei bisognosi, volendo espiare in tal modo gli eventuali peccati in cui sono incorsi, malgrado la costante buonafede dei loro atteggiamenti. Ci troviamo di nuovo in presenza di un testo che per gli aspetti contenutistici e per quelli formali non solo modifica il modello picaresco del *Guzmán de Alfarache*, ma utilizza la struttura dialogata per commentarne e criticarne le caratteristiche. Se nell'opera di Mateo Alemán si assiste alla conversione del picaro, negli episodi costruiti da Cervantes i picari sono anomali e i loro comportamenti risultano quanto meno discutibili (Márquez Villanueva 1995: 241-297). Le modalità assunte dalla picaresca convenzionale subiscono lo stesso trattamento dei modelli dei libri di cavalleria e dei romanzi pastorali. Le modifiche strutturali operate implicano un cambiamento della sostanza del contenuto. Nel rappresentare vizi e virtù dei suoi personaggi, non escludendo possibilità di recupero, lo scrittore denuncia il preoccupante livello del degrado morale degli abitanti del mondo criminale, ma non lo disgiunge da quello dei tutori dell'ordine e condanna, allo stesso tempo, la paternalistica distanza da cui la nobiltà contempla lo spettacolo della vita dei meno fortunati.

### 3. Cervantes e il romanzo bizantino

L'interesse della critica da alcuni anni ha riproposto *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* all'attenzione degli studiosi e dei lettori. Ritenuta opera della vecchiaia dello scrittore, poco organizzata nella struttura, fantasiosa e reazionaria nei messaggi veicolati, si è offerta ad analisi di insieme o di singole parti, che ne hanno scoperto gli aspetti più intrinseci e profondi, sfuggiti a let-

ture convenzionali e preconcepite. Ai modelli da sempre ritenuti di fondamentale riferimento per la redazione dell'opera, quali i romanzi bizantini di Eliodoro e di Achille Tazio e l'*Eneide* di Virgilio, che certamente avranno fornito i suggerimenti strutturali, si aggiungono altri testi di ordine dottrinale che avrebbero supportato i dati geografici e scientifici che Cervantes distribuí nel romanzo. Mi riferisco fra gli altri ai lavori di Olao Magno, di Antonio de Torquemada, ai trattati sulla scoperta delle Americhe, alla visione cosmogonica di Tolomeo e alla Scolastica. Ma gli studi cui accennavo, a partire da Juan Bautista Avalle-Arce (1974: 7-27), parlano di «rovesciamento critico di modelli», di solido assetto polifonico e poliglotta, di sotterranei indizi meta-letterari, di atteggiamento ironico e ambiguo, di trattamento accorto del meraviglioso<sup>18</sup>. Ne deriva la conseguenza che la ricerca è andata oltre la più convenzionale interpretazione allegorica del viaggio dei due protagonisti principali e delle conclusioni dei molti episodi interpolati. I molti studi più recenti si sono preoccupati di evidenziare gli elementi che distanziano il *Persiles* dalla tradizione bizantina e da quella spagnola che ne aveva proseguito le caratteristiche, e ne hanno messo in luce i percorsi innovativi.

Nell'opinione di Aldo Ruffinatto si deve pensare almeno a due modalità di lettura di questa opera: una segmentale che ci intrattiene con gli sviluppi delle diverse storie e con le descrizioni dei molteplici paesaggi, che vanno da quelli esotici dell'Europa del Nord a quelli più familiari di Spagna, Portogallo e Italia; e un'altra soprasegmentale, indirizzata ai lettori 'avisados', quelli più esperti che avrebbero potuto cogliere «i risvolti parodistici disseminati con dovizia lungo il percorso narrativo» (Ruffinatto 1996: 51). González Rovira, nel suo studio sull'eredità del romanzo bizantino nella letteratura del Secolo d'Oro, dopo aver sottolineato la rottura del carattere monolitico delle narrazioni tradizionali e l'ibridismo dei nuovi generi narrativi, conclude il capitolo dedicato a Cervantes dicendo: «En síntesis, el *Persiles* representa la perfecta asimilación de los modelos clásicos por la cultura barroca, dotándolos de una mayor complejidad estructural, de amplitud psicológica en la representación humana y de profundidad en la visión de la existencia

---

<sup>18</sup> Oltre ai già citati, ricordo: Emilia I. Deffis de Calvo (1999), Aurora Egido (1996), Isabel Lozano-Renieblas (1998), Carlos Romero (2000<sup>2</sup>), Mariarosa Scaramuzza Vidoni (1998: 115-216 e 1995: 75-92), il volume *Peregrinamente peregrinos* (2004).

como complicada *peregrinatio vitae*» (González Rovira 1996: 247). Lo sviluppo del percorso esistenziale dei personaggi del romanzo dal critico spagnolo viene visto come dinamica concatenazione di cause e effetti, nel cui processo la volontà individuale, in quanto espressione del libero arbitrio, interviene a modificare i misteriosi disegni del destino, Fortuna o Provvidenza che dir si voglia (González Rovira 1996: 242-247).

Aurora Egido conclude una delle sue analisi del *Persiles* sostenendo la demitizzazione dei valori simbolici e allegorici dei concetti di *trabajos* e *peregrinatio* che, riportati a parametri di terrena umanità e più realistica verosimiglianza, rappresentano tutte le difficoltà, dalle più comuni alle più paradossali, che i personaggi possono vincere e superare comportandosi virtuosamente (Egido 2004: 17-66). Rimanendo nell'ottica di una lettura dell'opera che tenga conto del 'piacere del testo' di barthesiana memoria, Agustín Redondo insiste sull'attribuzione al romanzo postumo di Cervantes della qualifica di 'libro de entretenimiento', che racconta parallelamente i destini dei personaggi, dello scrittore e del lettore (Redondo 2004: 67-102). L'analisi di Redondo disegna un percorso che esalta il trionfo dell'amore umano, platonicamente depurato, su quello divino. Si viene a collocare, quindi, in contrasto con la lettura del *Persiles* ispirata all'ortodossia cattolica posttridentina, che, invece, nel pellegrinaggio dei due innamorati a Roma vede il viaggio verso il centro del cattolicesimo, che si afferma contro tutte le possibili derive profane<sup>19</sup>.

#### **4. Cervantes e la società del suo tempo. La condizione della donna**

Nel rapporto indissolubile che esiste fra la forma e il contenuto di un'opera artistica all'innovazione formale dovrebbe sempre corrispondere l'esigenza di restituire con i segni artistici i cambiamenti percepiti nell'assetto sociale e culturale del mondo in cui l'artista vive. Nel dibattito sull'impegno civile della letteratura, te-

---

<sup>19</sup> «[...] el tema de la peregrinación (en el sentido religioso del término) va a correr a lo largo de la segunda parte, pero el lector tiene la impresión de que sigue el subterfugio para permitir el viaje, del punto de vista narrativo, y poder autorizar la variación de escenarios así como la multiplicación de relatos diversos dignos de admiración» (Redondo 2004: 85).



nendo presente la distanza che separa le nostre posizioni da quelle di uno scrittore del Secolo d'Oro, vale la considerazione generale che il compito precipuo di un uomo di lettere sia quello di rappresentare la società del suo tempo negli aspetti che ha deciso di selezionare, ma non di risolverne i problemi. La finzione letteraria, tuttavia, lascia allo scrittore la scelta delle modalità con cui raccontare le sue storie, ed ecco che la metafora e l'ironia, per esempio, possono andare in soccorso della creatività dell'autore per permettergli di suggerire delle soluzioni, evitando un'esplicita presa di posizione.

Per quanto riguarda Cervantes, il XVII secolo iniziava il suo corso all'insegna delle profonde modifiche che le scienze stavano operando nella visione centripeta dell'universo, a fronte anche della diversificazione delle religioni che si era prodotta in Europa e nel bacino mediterraneo, e dell'allargamento dei confini nazionali ed extracontinentali che aveva fatto conoscere etnie e civiltà prima sconosciute. Gli apporti di questo rinnovamento confluivano verso l'indebolimento della prospettiva eurocentrica, cattolica e autoritaria. Si faceva strada lentamente una visione del mondo articolata in molteplici punti di vista da cui osservare, non solo l'universo dei pianeti, ma anche la galassia umana.

La condizione della donna, rappresentata dai personaggi femminili dell'opera cervantina, per esempio, grazie allo sviluppo degli studi di genere che hanno accolto nell'analisi letteraria alcuni degli stimoli provenienti dal movimento femminista, si è rivelata molto meno omogenea e sottomessa di quanto non si fosse pensato nel passato, direi, anzi, che è stata sottoposta a un radicale cambio di prospettiva. A una lettura poco approfondita le donne protagoniste dei testi cervantini, qualunque ne sia la natura, possono sembrare inquadrare in una gerarchia di poteri che le fa transitare dall'egemonia dei genitori a quella del marito o a quella degli ordini conventuali.

Cervantes esemplifica i problemi inerenti alla condizione femminile in una casistica di storie che comincia ne *La Galatea*, passa per gli episodi interpolati nel *Quijote*, e si articola variamente nelle *Novelas ejemplares* e nel *Persiles*. Anche a questo proposito l'uso della prospettiva multipla consente all'autore del *Quijote* di rompere il monologismo della visione unica, espressione di una volontà ordinatrice, per offrire al destinatario un ventaglio di sguardi diversificati sulle circostanze messe in scena, come accade nella vita reale e nella tecnica teatrale.

Fra le protagoniste delle storie costruite dal Nostro diverse donne in forma più o meno consenziente si fanno sedurre dall'amante, fidando nella promessa dell'ufficialità dello sposalizio. Si tratta spesso di ragazze intelligenti, sufficientemente colte e autonome. Nella maggior parte dei casi la loro volontà di riscatto le libera dalla reclusione nel convento, unica soluzione in quel tempo per la donna oltraggiata o per la vedova<sup>20</sup>, e permette loro di recuperare la dignità offesa dall'abuso subito<sup>21</sup>. Nella sua formazione sociale e religiosa Cervantes eredita la familiarità con la pratica del matrimonio clandestino, ma assiste contemporaneamente alla regolamentazione delle modalità delle nozze voluta dal Concilio di Trento<sup>22</sup>. Tali norme miravano a evitare o limitare le situazioni illegali, ma nella sostanza non erano sufficienti a proteggere la donna dalle violenze maschili né a emanciparla dalla prepotente volontà dei genitori<sup>23</sup>. Cervantes, anche quando crea una situazione di matrimonio clandestino o di ribellione della o dei protagonisti in favore della propria libertà di scelta, mostra sempre di rispettare le regole della società in cui vive, e trova il modo di concludere la sua narrazione con la regolarizzazione formale delle nozze.

Nelle *Novelas ejemplares* sono pochi i finali che non contemplano la celebrazione di un matrimonio. Quando non c'è stata vio-

---

<sup>20</sup> È questa la conclusione riservata alla Leonora de "El celoso extremeño" (García López, ed. 2001: 368).

<sup>21</sup> Riporto un commento di Mercedes Alcalá Galán sui sentimenti di Leocadia in "La fuerza de la sangre": «[...] entre los textos del período que conozco, es el único caso en el que un escritor se ocupa no sólo de intentar demostrar por todos los medios y desde todas las claves del texto la absoluta inocencia de la mujer violada sino que además intenta y consigue explorar el terror, la desolación, la vergüenza y la interiorización de la culpa que una mujer forzada experimenta». Si veda, Alcalá Galán 2007: 78 (69-86).

<sup>22</sup> Sugli usi e la normativa relativi al matrimonio nel Secolo d'Oro si vedano gli studi di Joseph Pérez (1985: 19-29), Jean Michel Laspéras (1987: 241-290), Martinengo (1998: 37-51) y Miguel Ángel Garrido Gallardo (2008: 157-173). Sulla condizione femminile rappresentata nel *Quijote* segnalo i due volumi curati da Fanny Rubio, 2005 y 2007; per le *Novelas ejemplares* si veda, oltre a Alcalá Galán, e Sears 1993, Ruta 2010: 263-278.

<sup>23</sup> Un esempio in cui la volontà dei giovani innamorati si impone su quella dei genitori è dato nell'episodio de "Las bodas de Camacho" (*Quijote*, II, XXII: 880-882). Qui i ragionamenti del cavaliere sembrano in apparenza contraddittori, ma a ben guardare il narratore costruisce un contraddittorio che oppone lucidamente le ragioni degli uni a quelle degli altri.

lenza<sup>24</sup>, gli ostacoli si concretizzano nelle differenze sociali; per risolvere il problema dell'apparente disuguaglianza di rango dei due promessi sposi, allora, lo scrittore fa ricorso all'agnizione finale, che gli consente di rispettare le esigenze della narrazione e le aspettative del pubblico, generalmente propenso a consolarsi con il finale felice. Come insegnano le conclusioni de "La gitanilla" e de "La ilustre fregona", in questi casi Cervantes segnala con elegante ironia l'assurdità delle situazioni più romanzesche e fa compiere alla letteratura il miracolo che sembrerebbe di improbabile realizzazione nel quotidiano, lasciandoci nel dubbio se sia più inverosimile la realtà o la letteratura<sup>25</sup>.

Va ricordato, a questo proposito, che la conclusione con il matrimonio, si presentava, inoltre, come elemento innovativo rispetto alla novella italiana, in cui gli adulteri e gli amori illeciti complicano lo sviluppo dell'intreccio e conferiscono ad esso il tono della *beffa*, impietosamente burlesca verso la povera vittima.

Le poche considerazioni fatte su questo tema suggeriscono come Cervantes, attraverso la costruzione dell'intreccio e le numerose intrusioni d'autore, sapientemente diffuse in tutta la sua opera, riveli il suo atteggiamento critico nei riguardi del codice sociale e morale del suo tempo<sup>26</sup>. Egli attribuisce alla donna capacità intellettuali e decisionali molto vicine a quelle dell'uomo e anche per la condizione femminile rivendica quella libertà di scelta che è ampiamente dichiarata e motivata in molti passi dei suoi testi.

In conclusione, è evidente che l'innovazione formale riguarda tutti i generi letterari che Cervantes affronta, fin dai primi testi che scrive. A tutto si interessa e tutto gli serve in una costante declinazione dell'esperienza letteraria e di quella esistenziale. Il risultato finale ci dimostra che la continua reinvenzione dei generi coincide con la necessità di restituire nella scrittura i profondi cambiamenti che nel XVI secolo si stavano attuando nelle scienze e nella filosofia in un mondo che stava assistendo alla sconvolgente modifica del suo assetto tradizionale. Anche se rivestita di possibili significati simbolici e allegorici, la sua opera ci svela un Cervantes acuto

---

<sup>24</sup> Ricordo le situazioni delle protagoniste di "La fuerza de la sangre", "Las dos doncellas", "La señora Cornelia" (Ruta 2010).

<sup>25</sup> Rinvio a Ruta 2004.

<sup>26</sup> Chul 2007: 47-58.

osservatore del suo tempo, dotato di uno speciale 'ingenio' che gli faceva percepire i segni del nuovo, dovunque essi si annidassero.

### Bibliografia citata

- Alcalá Galán, Mercedes (2007), "Historia y literatura: violación, estupro y matrimonio secreto en Cervantes", in Rubio, Fanny, ed., *Actas I Congreso Internacional El Quijote en clave de mujer/es*, Toledo, Empresa Pública "Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.", Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: 69-86.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1968<sup>2</sup>), "Introducción" a Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe (1961).
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1969), "Introducción biográfica y crítica" a Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Castalia.
- Avalle-Arce, Juan-Bautista (1974), *La novela pastoril española*, 2ª edición corregida y aumentada, Istimo, Madrid (1959).
- Bognolo, Anna (2002), "Voci, sguardi e trame ne *La Galatea*", in Martín Morán, José Manuel, ed., *La media semana del jardincito. Cervantes y la reescritura de los códigos*, Padova, Unipress: 167-218.
- Caballero Bonald, José Manuel (1991), *Sevilla en tiempo de Cervantes*, Barcelona, Planeta.
- Canavaggio, Jean (1986), *Cervantès*, Paris, Mazarine.
- Cancelliere, Enrica (2003), "Aproximación a una teoría dramática cervantina", in La Rubia-Prado, Francisco, ed., *Literatura y pensamiento en España. Estudios en honor de Ciriaco Morón Arroyo*, Newark Delaware, Juan de la Cuesta: 1-13.
- Casalduero, Joaquín (1966), *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes (1605-2005), dirigida por F. Rico, con la colaboración de J. Forradellas, estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la edición de los clásicos españoles con la participación de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2 vols.

- Cervantes Saavedra, Miguel de (1982), *Novelas ejemplares*, ed. J.B. Avalle-Arce, Madrid, Editorial Castalia, 3 voll.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2001), *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona, Crítica.
- Chul, Park (2007), "Cervantes aboga por la libertad femenina", in Rubio, Fanny, ed., *Actas I Congreso Internacional El Quijote en clave de mujer/es*, Toledo, Empresa Pública "Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.", Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: 47-58.
- Deffis de Calvo, Emilia I. (1999), *Viajeros, peregrinos y enamorados*, Pamplona, Anejos de RILCE N.º 28, EUNSA.
- Egido, Aurora (1994), *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU.
- Egido, Aurora (2004), "Los trabajos en el *Persiles*", in Villar Lecumberri, Alicia, ed., *Peregrinamente peregrinos*, Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa 1-5 septiembre 2003), Madrid, Asociación de Cervantistas: 17-66.
- García López, Jorge (1999), "Rinconete y Cortadillo y la novela picaresca", *Cervantes*, XIX, 2: 113-124.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel (2008), "El texto del *Quijote* y el Catecismo de Trento", in Fine, Ruth, S. López Navia, eds., *Cervantes y las religiones*, Actas del Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel, 19-21 de diciembre 2005), Madrid- Frankfurt, Universidad de Navarra- Iberoamericana- Vervuert: 157-173.
- González Rovira, Javier (1996), *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- Grilli, Giuseppe (2004), *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Laspéras, Jean Michel (1987), *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions du Castellet.
- López Estrada, Francisco (1948), "*La Galatea*" de Cervantes. *Estudio crítico*, La Laguna, Universidad de La Laguna.
- López Pinciano, Alonso (1953), *Philosophía Antigua Poética* (1596), ed. A. Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 3 voll.
- Lozano-Renieblas, Isabel (1998), *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- Maestro, Jesús (2000), *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- Manero Sorrolla, María P. (1987) *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU.
- Márquez Villanueva, Francisco (1995), “La interacción Alemán-Cervantes”, in *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos: 241-297.
- Márquez Villanueva, Francisco (2005), “Cervantes, libertador literario”, in *Cervantes en letra viva. Estudios sobre la vida y la obra*, Barcelona, Reverso Ediciones : 23-47.
- Martinengo, Alessandro (1998), “Las *Novelas ejemplares* y el Concilio tridentino (dos desenlaces matrimoniales en oposición)”, in Romero Muñoz, Carlos, D. Pini, A. Cancellier, eds., *Atti della V Giornata cervantina*, Padova, Unipress: 37-51.
- Pérez, Joseph (1985), “La femme et l’amour dans l’Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle”, in Redondo, Agustín, ed., *Amours légitimes et amours illégitimes en Espagne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne: 19-29.
- Piñero, Pedro Manuel, R. Reyes Cano (2005), *Itinerarios de la Sevilla de Cervantes*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Caja San Fernando, Obra social.
- Redondo, Agustín ed. (1985), *Amours légitimes et amours illégitimes en Espagne (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- Redondo, Agustín (2004), “El *Persiles* ‘Libro de entretenimiento’ peregrino”, in Villar Lecumberri, Alicia, ed., *Peregrinamente peregrinos*, Actas del Quinto Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lisboa 1-5 septiembre 2003), Madrid, Asociación de Cervantistas: 67-102.
- Redondo, Agustín (in corso di stampa), “El libro *Flores de los aforismos peregrinos* del *Persiles* (IV, 1): tradiciones culturales, contexto histórico y carácter lúdico”, comunicazione letta al XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Roma, 19-24 de julio de 2010).
- Rey Hazas, Antonio (2009), “Andalucía en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: una reflexión sobre el espacio novelesco cervantino”, *Anales cervantinos*, XLI: 189-215.
- Romero, Carlos ed. (2000<sup>2</sup>), “Introducción” a Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra: 13- 59.

- Rubio, Fanny ed. (2005), *El Quijote en clave de mujer/es*, Madrid, Editorial Complutense.
- Rubio, Fanny ed. (2007), *Actas I Congreso Internacional El Quijote en clave de mujer/es*, Toledo, Empresa Pública "Don Quijote de la Mancha 2005 S.A.", Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Ruffinatto, Aldo (1996), "L'avventura infinita di Persiles e Sigismonda", in de Cervantes, Miguel, *Le avventure di Persiles e Sigismonda*, Venezia, Marsilio: 9-58.
- Ruffinatto, Aldo (1995), *Flor de Aforismos peregrinos*, Barcelona, Eldhasa.
- Ruffinatto, Aldo (2004), "Algo más sobre los aforismos cervantinos", in Ferro, Donatella, ed., *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero*, Roma, Bulzoni: 273-286.
- Ruta, Maria Caterina (1995), "Alcuni aspetti strutturali di *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*", in Romero Muñoz, Carlos, D. Pini Moro, A. Cancellier, eds., *Atti delle Giornate cervantine*, Padova, Unipress: 65-74.
- Ruta, Maria Caterina (2000), *Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio.
- Ruta, Maria Caterina (2004), "Los comienzos y los finales de las *Novelas ejemplares*", in Lobato, Maria Luisa, F. Domínguez Matito, eds., *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002), Frankfurt a M./Madrid, Iberoamericana Vevuert: 111-138.
- Ruta, Maria Caterina (2008), *Memoria del Quijote*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Ruta, Maria Caterina (2010), "Escenas de violencia en las *Novelas ejemplares*", in Escudero, Juan Manuel, V. Roncero, eds., *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de oro*, Madrid, Visor Libros: 263-278.
- Sarmati, Elisabetta (2004), "Le fatiche dell'umanista: il manoscritto ritrovato nei libri di cavalleria e nel *Don Quijote*. Qualche riflessione ancora sul motivo della falsa traduzione", in Gernert, Folke, ed., *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (Da "Orlando" al "Quijote")/ Literatura caballeresca entre España e Italia (Del "Orlando" al "Quijote")*, dirigido por J. Gómez-Montero y B. König, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas -Sociedad de Estudios

Medievales y Renacentistas – CERES de la Universidad de Kiel: 373-392.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa (1998), *Deseo, imaginación, utopía en Cervantes*, Roma, Bulzoni.

Scaramuzza Vidoni, Mariarosa (1995), “Mondi cristiani del Persiles”, in Romero Muñoz, Carlos, D. Pini Moro, A. Cancellier, eds., *Atti delle Giornate cervantine*, Padova, Unipress: 75-92.

Sears, Theresa A. (1993), *A Marriage of Convenience. Ideal and Ideology in the Novelas ejemplares*, New York-Paris, Peter Lang.

Serés, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica.



Deformar con la palabra:  
la mistificación de la imagen de Segismundo Báthory  
en el teatro mediante los relatos de Alfonso Carrillo

*Oana Andreia Sambrian*  
(Academia Rumana, Craiova)

En el siglo XVII, las representaciones teatrales se encontraron muchas veces sujetas a la propaganda política, así como a la difusión de una cierta imagen que desde la corte se quería propalar. Y es que,

los nobles, los privados y la corona se valieron de poetas, músicos, arquitectos, ingenieros y comediantes para dar contenido, variedad y gusto a sus recreaciones, considerándolas parte activa de su patrimonio familiar y personal. La literatura, la palabra y la puesta en escena fueron cada vez más, instrumentos eficaces de la confrontación política. La rivalidad por el patronazgo real también afectó al mecenazgo literario y las carreras de muchos poetas corrieron una fortuna pareja a la suerte de sus patronos. (García 2007: 9).

Más allá de las comedias y de sus puestas en escena, las obras impresas adquirieron una notable importancia propagandística, que se sustentaba en su facilidad de producción y difusión, con lo que éstas se convertirían en unas armas muy efectivas en la defensa de determinadas ideas, ya fueran religiosas o políticas (Sambrian 2010: 57). De la categoría de los impresos, los *avisi*, una especie de periódicos primitivos que recogían noticias del ámbito político-militar de la Europa de la época, resultaron esenciales para la divulgación de lo que podríamos denominar la historia oficial europea.

Además de las relaciones de sucesos, los informes o la correspondencia llevada a cabo por altos cargos políticos y religiosos constituían en muchos casos las principales fuentes de inspiración para los dramaturgos que immortalizaban distintos episodios de historia real en sus comedias. Las noticias que llegaban a España sobre los acontecimientos de países muy lejanos difícilmente podían ser comprobadas, a menos que otros tipos de fuentes no expresaran lo mismo o lo contrario. Los autores de los informes tenían, por tanto, el dominio absoluto de la verdad, que aunque relativa para los que llegaban a conocer los hechos, se convertía en certeza

absoluta para quienes la ignoraban debido a la distancia o al hecho de no poder acceder de manera directa a la información.

Una de las figuras casi mitológicas que el teatro del Siglo de Oro engendró fue la del príncipe transilvano, que era prodigioso, justo, misericordioso, leal, y cuyo nombre se vinculaba al de Segismundo Báthory. Sin embargo, las noticias de la época no siempre confirmaron este retrato de redentor cristiano plasmado entorno a Segismundo. Por tanto, nuestro trabajo se propone analizar las principales fuentes que determinaron la creación de un príncipe transilvano polémico, cuyas cualidades, loadas por ciertas personalidades de su tiempo, se vieron alteradas por lo expuesto en algunas relaciones de sucesos. El papel fundamental en la exaltación de la figura de Segismundo Báthory, que llegó a formar parte del elenco de comedias exitosas representadas en el siglo XVII, fue desempeñado por el jesuita Alfonso Carrillo, quien tras llegar a la corte transilvana de Alba Julia, se convirtió en uno de los principales forjadores de la imagen de buen cristiano del transilvano.

A continuación, analizaremos los cargos ejercidos por Carrillo en la corte de Alba Julia, el contenido de sus informes, así como las razones por las que el jesuita participó en la creación del mito de un Segismundo heroico. Enseguida, presentaremos las obras en las que el príncipe transilvano aparece como personaje, destacando las versiones de las comedias, sus similitudes y diferencias, la manera cómo receptaron e integraron el mensaje transmitido por Carrillo, confrontando el retrato obtenido con el que se desprendía de las relaciones de sucesos redactadas en el mismo periodo.

### **1. Un jesuita español en la corte transilvana de Segismundo Báthory**

Alfonso Carrillo nació en Alcalá de Henares en 1533 e ingresó en la orden jesuita de Toledo con dieciocho años. En 1589, mientras se encontraba en Viena, el cardenal Claudio Aquaviva le encargó una misión en Transilvania, cuyo fin representaba un misterio, tanto para los jesuitas de Austria, como para el propio Carrillo (Holban 1971: 303). Seguidamente, el español iba a enterarse de que su encargo tenía que ver con el regreso de los jesuitas a Transilvania, expulsados por una decisión de la Dieta. El interés que el papa manifestaba por el retorno de los jesuitas a Transilvania era

muy grande, puesto que la orden había desempeñado un importante papel en la labor de catolización de la Europa central.

En 1579, los jesuitas habían sido llamados a Transilvania por Esteban Báthory, tío del príncipe transilvano Segismundo Báthory, donde acabaron fundando un colegio en la ciudad de Cluj, elevado al rango de universidad dos años más tarde y que incluía las carreras de teología, filosofía y derecho. En el acta de fundación de la universidad, cuyo primer rector fue el italiano Antonio Possevino, al mencionar las universidades más prestigiosas del momento, se aludía a las de Salamanca y Alcalá de Henares, con las que la universidad de Cluj ambicionaba competir.

En 1588, la Dieta transilvana, dominada por nobles no católicos, decidió la expulsión de los jesuitas, obligando a Segismundo Báthory a aceptar la decisión, a cambio de su reconocimiento como príncipe. Segismundo, quien se había formado y educado en el Colegio de Cluj, terminó por aceptar la decisión de la Dieta, pero tras consolidar su posición, volvió a llamar a los jesuitas en 1591.

Durante su estancia transilvana, Carrillo se convirtió en una de las personas de confianza del príncipe, a la vez que en el encargado de sus embajadas más difíciles. En los días de la campaña militar antiotomana de Valaquia de 1595, Carrillo permaneció en Transilvania, redactando los boletines de las victorias (Holban 1971: 312). En 1596, tras regresar a España, el jesuita le pidió a Felipe II la concesión de una cantidad de dinero, así como el Toisón de Oro para Segismundo Báthory, para que pudiera contrarrestar a los turcos otomanos. El rey le prometió a Carrillo, además de la ayuda económica y la concesión de esa alta distinción, una ayuda diplomática a Polonia, así como la cooperación de la flota española en la eventualidad de un alzamiento militar en contra de los otomanos en los Balcanes.

Personaje controvertido, Carrillo constituyó la fuente de inspiración del héroe homónimo, presente en el *dramatis personae* de comedias barrocas como *El Capitán prodigioso*, redactada por Luis Vélez de Guevara probablemente entre 1595-1599 o 1597-1602, y de *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, comedia escrita en colaboración por Agustín Moreto y Juan de Matos Frago-so, publicada por primera vez en 1651. Además de estas dos comedias, a lo largo del siglo XVII circularon en España distintas variantes de las piezas, algunas de ellas atribuidas a Montalbán, a las que nos vamos a referir más adelante.

Los autores de las obras, centradas en los eventos principales del reinado del príncipe transilvano, así como en el llamamiento de los jesuitas, la campaña antiotomana de 1595, las relaciones con el Imperio Otomano, a las que se suman la presentación de la situación general de Europa, la política del Imperio Otomano, los planes del papa, etc., llaman a Carrillo “maestro” de Segismundo<sup>1</sup>.

El personaje Carrillo pasa en las obras por un hombre ambicioso, lo cual se correspondía perfectamente con la realidad. A partir de 1594, el jesuita se convirtió en uno de los principales agentes de la propaganda de Segismundo, al que intentó atribuir el mérito de todas las victorias antiotomanas, difundiendo rumores infundidos y falsos sobre los príncipes rumanos de Valaquia y Moladavia, con tal de motivar la usurpación de sus derechos por el que anhelaba convertirse en el soberano de la antigua Dacia (Denize 2006: 83-84), a la vez que se autotitulaba *Cavaliero di Giesù Cristo*<sup>2</sup>.

El 6 de marzo de 1595, Carrillo comunicaba desde Graz, donde se encontraba para pedir la mano de la archiduquesa María Cristina para Segismundo, la noticia de la victoria del 21 de febrero, una batalla en la que habían fallecido seis mil turcos y tártaros, y otra en la que habrían fenecido 20.000, junto con el kan. Su comunicado relataba lo siguiente:

Éstas se llevaron a cabo sólo gracias a nuestros transilvanos, puesto que fueron ellos los que se percataron de la deslealtad de los otros príncipes [rumanos, n.n.] y por eso Su Majestad se vio obligada a tomar medidas con bastante tiempo de antelación, de modo que estos países no volvieran a caer bajo el dominio de los turcos, a pesar de que éstos últimos fueran vencidos. (Holban 1971: 310)

Evidentemente, Carrillo alteraba la verdad, ya que las victorias a las que aludía pertenecían al príncipe valaco, Miguel, apodado el Valiente, el cual había conseguido en enero de 1595 las victorias antiotomanas de Putinei, Stănești y Șerpătești. De igual modo,

<sup>1</sup> Para más detalles, véase Oana Andreia Sâmbrian, “El gusto del público español por las comedias de carácter histórico en la España barroca – El prodigioso príncipe transilvano y El príncipe prodigioso”, *Bulletin of Hispanic Studies* (en prensa).

<sup>2</sup> *Copia della Risposta del Prencipe Transilvano al Gran Turcho. Sigimondo Battori Prencipe di Transilvania, Valachia, Moldavia; Cavaliero di Giesù Cristo. A te Sultan Mahumet Othomano Imperador de Turchi*. Alba Giulia, 18-XI-1595, f.l., f.a., edición digital: [http:// magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/24.htm](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/24.htm)

Miguel había iniciado por su cuenta la campaña de 1595. En cuanto al príncipe moldavo, éste había adherido por propia voluntad a la Santa Liga, al cerrar un tratado directo con el emperador Rodolfo, el 16 de agosto de 1594 en Iassi (Denize 2006: 84). Sin embargo, Carrillo continuó sobre la misma línea de la desacreditación de los príncipes cristianos, vecinos de Segismundo, al especular la confusión de nombre entre el príncipe de Valaquia, Miguel, y Miguel el Turco. Éste último, quien hubiera sido en dos ocasiones príncipe de Valaquia entre 1544-1583 y 1585-1591, se había convertido al Islam, lo cual hizo que Carrillo afirmara de manera intencionada en un comunicado sobre la victoria en contra de Sinán «miser Michael Voivoda olim...nunc vero turco facto» (Holban 1971: 312).

A través de sus informaciones inexactas, el jesuita español anticipaba las acciones futuras de Segismundo y, mediante la desacreditación de los príncipes valaco y moldavo, intentaba justificar las maniobras expansionistas de su príncipe ante los ojos del emperador y del mundo cristiano (Denize 2006: 85). Está claro que la transmisión de los testimonios hacia Occidente llamó la atención sobre el espacio rumano, a la vez que impulsó la diseminación de los hechos históricos mediante el teatro, una de las formas más populares de instrumentalización política masiva, asistiendo al nacimiento de una nueva figura heroica: Segismundo Báthory, redentor del mundo cristiano.

Tras la llegada del nuncio Visconti el 16 de mayo de 1595 y la celebración del casamiento con la archiduquesa María Cristina el 6 de agosto, así como la emisión del decreto de la Dieta transilvana a favor de los jesuitas, la misión de Carrillo parecía haber llegado a su fin. Sin embargo, desde ese momento, Segismundo se alejó de su confesor, al que echaba la culpa del fracaso de su matrimonio y de su alianza con los habsburgos (Holban 1971: 312). Su alejamiento fue muy evidente, cuando alrededor de la fecha de la campaña antiotomana de Valaquia, el príncipe transilvano se rodeó de otro confesor, el franciscano Francesco Pastis de Gandía. A pesar de esto, Segismundo se sirvió de Carrillo en todas las tareas que suponían la relación con Roma – fue el caso del conflicto con Polonia a causa de Moldavia. Tras la campaña de Valaquia, el príncipe lo envió a Lipova para fundar un colegio jesuita (Holban 1971: 312).

Rubén González Cuerva subrayaba que la imagen propagandística de Segismundo en España contrastaba fuertemente con el

sentimiento de desconfianza presente en los documentos del Vaticano, donde se le consideraba demasiado joven, inexperimentado e impulsivo (González 2006: 287). Asimismo, el ámbito profundamente italianizado en el que Segismundo se había formado, hizo que se rodeara en su corte de músicos, poetas y cocineros transalpinos (González 2006: 287).

Alfonso Carrillo, quien había mantenido sus vínculos con Madrid y Roma, promovió en primer lugar la imagen de *miles Christi* de Segismundo, una descripción que poco a poco fue perdiendo fuerza, a medida que el carácter cruel e impulsivo del príncipe se dejaba notar (González 2006: 288). Personaje controvertido y hábil, el jesuita no se conformó sólo con llevar a cabo la misión designada por Claudio Aquaviva, sino que llegó a involucrarse en los asuntos políticos transilvanos. Sus artimañas lo convirtieron por un tiempo en el hombre de confianza de Segismundo, consiguiendo dejar atrás a sus adversarios, sin mucho esfuerzo.

## **2. El gran teatro del mundo: del actor político al personaje teatral**

*El prodigioso príncipe transilvano*, una de las principales comedias que alude a la figura y al reinado de Segismundo Báthory y cuya edición crítica se publicará el año que viene en Estados Unidos en la colección de comedias de Vélez de Guevara coordinada por George Peale, bajo el título *El capitán prodigioso*, conoció a lo largo del siglo XVII dos variantes principales: una atribuida a Lope de Vega o a Vélez y otra recortada, supuestamente refundición de la primera, atribuida a Matos y Moreto o a Montalbán. A su vez, la última variante se divide en otras cuatro: *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, atribuido a Juan Pérez de Montalbán (A), *El defensor de la fe*, atribuido a Moreto (B), *El príncipe prodigioso*, atribuido a ‘Dos autores’ o a Matos (C) y *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, atribuido a Matos y Moreto (D) (Profeti 1976).

La primera clase de comedias (A), atribuidas a Montalbán, está integrada por nueve sueltas – cuatro de ellas sin lugar y sin año de publicación, a las que siguen una publicada en Madrid (Antonio Sanz, s.a.), dos en Sevilla (una por la Viuda de Francisco de Leefdael y la otra de José Padrino, ambas sin fechar) y las últimas dos en Barcelona (Pedro Escuder; Juan Serra y Nadal, s.a.). Ocho

de estas comedias cuentan con un número de doce personajes, mientras que la de Barcelona (Juan Serra y Nadal, s.a.) tiene catorce. La clase B recoge la comedia *El defensor de la fe/ Comedia famosa de Agustín Moreto* – s.l., s.a., con la misma cantidad de personajes que la anterior, doce. La tercera categoría incluye *El príncipe prodigioso*, atribuido a ‘Dos autores’ o a Matos que se publicó en las *Doce Comedias las más grandiosas* (Parte 5, Lisboa, 1653), que en el índice era atribuido a dos autores y en el título sólo a Matos. Finalmente, en la D se inserta la comedia de Matos y Moreto publicada en *El mejor de los mejores* (Alcalá, María Fernández, 1651 y Madrid, María de Quiñones, 1653), seguida por cinco sueltas, tres de ellas incluyendo doce personajes y las demás dieciocho (Profeti 1976: 492-499).

Las cuatro categorías de comedias coinciden, sin embargo, en cuanto a la métrica, en el uso alternativo de octosílabos y endecasílabos.

Otro aspecto de las diferencias consiste en las disparidades gráficas, del tipo de las divergencias ortográficas y de acentuación, el uso de las mayúsculas y minúsculas, de los signos de puntuación. A veces cambia una palabra o un verso. En otros casos, los topónimos y antropónimos no coinciden: Ungría/Hungría, Atorda/Torda, Alvajulia/Alba Julia. El apellido del príncipe transilvano aparece, tanto como Batori, como Bator. En cuanto a las diferencias de puntuación, éstas se debían, en gran medida al hecho de que la puntuación era introducida por los impresores y, por tanto, aunque las impresiones se hicieran a partir de un mismo manuscrito, era posible que el empleo de los signos de puntuación variara. Ignacio Arellano subrayaba que en el caso de los manuscritos del Siglo de Oro «la puntuación es escasísima – se encomienda a la fase de impresión la colocación de estos signos – y los impresos no reflejan casi nunca lo que pudiera ser la intención del autor» (Arellano 1991: 572; Mediavilla 2007).

Del éxito de la comedia da testimonio el gran número de representaciones, señaladas por Narciso Alonso Cortés (1921: 583) y Alejandro Cioranescu:

sólo en Valladolid, de donde conocemos la cronología de todas las representaciones, la vemos repetida por los actores el 2 de mayo de 1682, 19 de abril de 1683, 28 de diciembre de 1703, 30 de mayo de 1726, 8 de julio de 1728 y 1 de junio de 1732, es decir que se vuelve a representar por seis veces en 50 años. (1954: 95)

Además, Shergold y Varey anotan las funciones representadas el 9 de enero de 1681 por Jerónimo García y, posteriormente, el 14 y 16 de enero de 1689 por Mosquera, en el Corral del Príncipe y también el 3, 4 y 5 de octubre de 1792.

A parte de esta prueba, otro argumento importante que atestigua el éxito de la comedia es el hecho de haber sido representada por Olmedo, tal como lo reproduce el frontispicio de la edición de Schaeffer: «El Capitán prodigioso, Príncipe de Transilvania. Comedia famosa de Luis Vélez de Guevara. Representola Olmedo». Aunque no se desvele la identidad del Olmedo que la representó – como sabemos, en el siglo XVII, hubo dos actores, padre e hijo, de nombre Alonso de Olmedo, su aparición en los carteles de la época, atraía al público.

### 3. La reversibilidad de la imagen

La imagen de Segismundo Bátor, promovida por Carrillo, ha dejado una huella indudable en el imaginario de la época, ya que el retrato construido por todas estas comedias pertenece a la típica representación de un Segismundo redentor, buen príncipe cristiano, misericordioso y justo (Sambrian 2010: 947-957), representación que analizamos en detalle en otras ocasiones. Las comedias ya aludidas hacen referencia en muy breves palabras al príncipe de Valaquia, Miguel, alegando que Segismundo «ha forzado al vaivoda de Valaquia que le siga», cuya imagen adquiere obvias connotaciones negativas. Por tanto, resulta imposible evitar la comparación entre esta imagen y la construcción de un retrato desfavorable al príncipe valaco por parte de Carrillo, quien, como pudimos comprobar anteriormente, había mistificado la realidad a favor de su príncipe.

Sobre la colaboración con Segismundo, así como sobre los méritos personales del príncipe Miguel, dan pleno testimonio tres avisos, publicados en España, dos de ellos en 1599 y uno en 1603:

A. Nuevos avisos. Venidos De Roma, de lo sucedido en el Exercito Imperial, y lo que agora de nuevo a hecho el Serenissimo Sigismundo Batorio, Principe de la Transilvania, y de otrs avisos de diversas partes. Sevilla. Rodrigo Cabrera. 2 hs. (1599)

B. Verdadera relación de la insigne victoria que Michael Bayboda (de la Balachia); Capitan general del Principe de Transilvania a alcançado contra el Gran Turco, en la toma de la ciudad de Nicopoli,



cabeça del Reyno de Bulgaria, con muerte de quinze mil Turcos, y presa de ciento y quarenta pieças de Artilleria. Succedido todo en el mes de Octubre del Año proximo passado de Nouenta y ocho. Sevilla. Rodrigo de Cabrera. 2 hs. (1599)

C. Relacion de la gran victoria alcançada por el Serenissimo Principe de la Transilvania con el socorro del Señor Miguel Vayuoda de la Valachia, Capitan general del Emperador [...] Valencia (1603)

Asimismo, la imagen de Segismundo promovida por el teatro barroco español se ciñó perfectamente a los relatos de Alfonso Carrillo, cuyas descripciones consiguieron superar en cuanto a su eco a los fidedignos *avisi*. Quizás una explicación sea el hecho de que, evidentemente, la presencia efectiva de Carrillo en la corte transilvana constituía una prueba importante de la supuesta fidelidad de sus relatos, debido a su proximidad geográfica con los acontecimientos narrados. Sea como fuere, está claro que el molde utilizado para trazar los rasgos positivo del príncipe transilvano fue el de Carrillo. Quizás porque las visiones de Segismundo, favoreciendo a los jesuitas, se correspondían a los deseos religiosos de la Europa católica y a su máxima representante, el papa, quien se interesaba por contrarrestar las manifestaciones protestantes que habían llegado hasta Transilvania y hasta su Dieta, el principal foro de decisión política.

Sin embargo, los avisos de la época no hacen caso omiso de la colaboración entre Segismundo y Miguel, ni tampoco de las victorias antiotomanas que el príncipe de Valaquia había conseguido contra los turcos, lo cual nos sirve de contraposición a la opinión generalmente expresada, según la cual, Segismundo se había llevado toda la fama. Sin desmerecer los éxitos militares del príncipe transilvano, avalados también por una gran cantidad de avisos, queremos reiterar el mérito que el príncipe valaco tuvo en la obtención de la batalla de 1595, una contribución ocultada por Carrillo, quien acabó transmitiendo una información contraria a la realidad, que posteriormente, pasó a formar parte de los textos dramáticos.

He aquí una prueba más de la estrecha relación entre historia y teatro, entre el poder instrumentalizador de la palabra y la fuerza de la imagen representada, que llegó a crear, para todo el barroco español, verdaderas corrientes de opinión.

## APPENDIX

Aviso venido de Roma, de la gran batalla auida cerca de Agria, ciudad de la Ungria Superior, entre los exércitos de la Magestad del Emperador y Serenísimo Príncipe de Transilvania y el del gran Turco, a veynte y seys de octubre de 1596.

Con licencia. Impreso en Valencia en casa de los herederos de Ioan Navarro, junto al molino de Rovella. Año 1597.

Véndense en casa de Gabriel Ribas, y de Francés Miguel, en la Calle de Cavalleros.

La más generosa y más illustre batalla que jamás se ha dado de príncipes christianos contra el Imperio Othomano, es sin duda la que al presente han dado los serenísimos Maximiliano y Príncipe de la Transilvania contra Sultán Mehemet. Porque ningún rey o otro potentado christiano jamás tuvo osadía de affrontarse en jornada campal con exército turquesco, donde se hallasse la persona del gran Turco, que no quedasse roto y desbaratado. Más estos generosísimos guerreros han combatido felicemente y vencido a Mehemet, rey de los Turcos, el cual traya consigo todas las fuerzas de Asia y Europa, que eran mayores que jamás han sido. Y por esto es digna esta batalla de ser celebrada, bien que del todo no fuesse la victoria cumplida de todos los verdaderos christianos y por todos los siglos. La qual para ser bien entendida, avemos de començar de aquí.

Passó Mehemet con todo su exército (que era casi de dozientos mil, entre infantes y cavallos) el Danubio a Belgrado y a Petrovaradino, el río Tibisco, al principio del mes de setiembre; y al 13. del mesmo mes llegó a Zolnoch, de donde se encaminó derecho a poner sitio sobre Agria. Haviendo entendido este camino el serenísimo Maximiliano, después de aver embiado buen número de soldados la buelta de la dicha ciudad de Agria, desmantelando a Hatuán por no tener tiempo de ponerle en defensa, se retiró a Vacelia, donde con gran diligencia attendió a congregiar toda su gente. Y en este interim le llegó un gentil hombre embiado del serenísimo príncipe /A2 v/ de Transilvania, diziéndole que su señor avía ya movido su exército para venir a juntarse con él, y que estava resuelto de dar la batalla el enemigo, o en compañía de su Alteza, o quando su Alteza no quisiessse ponerse en tal riesgo, se determinava de dalla solo. Más el serenísimo Maximiliano respondió que él también estava resuelto de venir a batalla; y con éste desi[g]nio encaminaría su exército hazia Filech, y que dava gracias a su Alteza de la buena disposición que tenía para el servicio de la christiandad, y en particular de la Magestad Cesárea.

Quando el Turco llegó a Petrovaradino estava el príncipe acaso agravado de calentura, pero quiso la divina misericordia dalle salud para que pudiesse hazer una tan señalada jornada. Porque apenas le avía dexado la fiebre quatro días, quando se levantó y subió a cavallo a los veynte y uno de setiembre, y abrasado de zelo y dándole Dios por esto fuerça y vigor, fue derecho a Varadino, donde su exército lo estava esperando, en el qual avía veynte mil soldados escogidos entre infantes y cavallos contados, tres mil reytres del emperador, haviendo

dexado su Alteza casi otra tanta gente con el Señor Bosca y su tío, en guarda del Reyno de Transilvania. Y de aquí se encaminó, passando el río Berecio, toca y fortaleza harto buena de su Magestad Cesárea puesta sobre el río Tibisio, y de allí pasó el dicho río a treze de octubre, y llegó el día siguiente a Onnod, tierra vezina de Agria a tres leguas, a donde halló al señor de Tiesempoco con las fuerças de Ungría, la superior, que eran diez mil hombres escogidos.

El serenísimo Maximiliano, habiendo recogido toda su gente, assí de Alemaña como de Austria y de la Ungría inferior y de otros estados, hasta número de treynta mil combatientes, acompañado de mucha nobleza, entre los quales era /A3 r/ uno de los Duques de Saxania y el Marqués de Borgao, se partió de Vaccia a los quatro de octubre, y passando de Setzin allegó a los diez a Filech, y de allí siguiendo su viaje a pequeñas jornadas por los grandes elados, que detenían la artillería gruesa. Llegó finalmente a los diez y ocho cerca de Onnod, donde estava el Príncipe de Transilvania y el señor de Tiesempoco. Aquí se resolvió de yr luego a encontrar al enemigo, el qual aviendo a los catorze tomado a Agria por pasto, o por mejor dezir, por vileza y poca fe de soldados que están dentro, estava aloxado en un llano una legua cerca de la dicha ciudad, y estava cerrado entorno de una laguna que le servía de trinchera. La qual laguna tenía algunas entradas no más anchas que quanto pudiessen entrar diez hombres a la par. Estas entradas quisieron guardar los nuestros por impedir al enemigo las vituallas. Y aquí uvo diversas escaramuças a los 24. Y 25. Y en fin, aviéndose consultado entre los nuestros si se devría dar la batalla, el Príncipe Transilvano con sus capitanes úngaros fueron de parescer que se diesse, y assí fue resuelto.

Y para esto, los nuestros quitaron las guardas de aquellas entradas de la laguna, y se hizieron todos un cuerpo. Viendo esto los turcos, a los veynte y seys después de medio día salieron fuera de sus trincheas en número de sesenta mil, que eran su vanguardia, y se pudieron en orden para combatir, quedando los demás dentro de sus trincheas, assí mismo en batalla. Entonces el Príncipe Transilvano que guiava nuestra vanguardia, arremetió animosamente con los suyos, pasando él delante de todos como un león, y dio en la vanguardia de los turcos y los rompió en un momento, haziendo pedaços grandíssima cantidad dellos, y forçando a los demás que se echassen en la laguna, donde se ahogaron.

/A3 v/

Aviendo succedido tan felicemente este principio, el príncipe y después d'él Maximiliano, que governava la batalla, penetraron en las trincheas del enemigo, y desordenando a los turcos, hizieron dellos muy sangriento estrago, de tal manera que fueron rompidas y puestas en manifiesta huyda; y el mismo Turco en persona salió huyendo, acompañado solo de su guarda de genízaros, que eran cinco mil, hazia Buda, por donde el coronel Telschi, el Conde de la Torre y otros que avían sido presos en Agria, y estaban en una tienda cerca del pavellón del gran Turco, se salvaron.

Entonces los nuestros, creyendo que no avía ya ninguno que hiziesse rostro, pues que la artillería y los vagages estaban ya en sus manos, gritaron: «victoria, victoria». Por lo qual, los soldados se dieron a saquear las tiendas y el carretage de los enemigos hasta el mesmo pavellón del gran Turco, donde estava el thesoro. Y engolfados en la riquíssima presa, desampararon las banderas, y algunos dexaron las armas y otros tenían entre sí contiendas. Pero el Cigala Baxán con un escuadrón de casi treynta mil cavallos (que era la retaguardia) estava

todavía firme; y visto esto, acometió a los nuestros de lado, y hallándolos cargados de la presa y desordenados, los rompió y los echó de las trincheas, no siendo possible a los capitanes hazellos dexar la presa y ponerse en orden, de manera que algunos se ahogaron en el mismo estaño, en el qual poco antes se avían anegado los turcos.

Salváronse con todo esso casi todos los cavallos cargados de rica presa, aunque derramados, y con ellos todos los capitanes. El Palphi, con una esquadra de seys mil cavallos úngaros y un buen número de infantes, que eran la retaguardia, se metió en nuestras trincheas y mantuvo el puesto, de manera que el Cigala, viniendo a vista de dichas trincheas, no osó aco- /A4 r/ -metellas y se retiró. Estuvo toda la noche el Palphi en las trincheas, y atendió a hazer cargar los vagages en los carros y embiarlos hazia Casovia, y esto pudo hazer sin impedimento alguno. Y a la mañana, aviendo puesto fuego a los aloxamientos, se encaminó poco a poco hazia la dicha ciudad de Casovia sin ser seguido de los enemigos.

Esta fue la memorable batalla de Agria, en la qual, aunque los nuestros dexaron la campaña, pero han mostrado al Turco cuánto sea fácil el vencerlo. De los nuestros murieron dos príncipes mancebos de Holstani, el Coronel Poxel, los Lugartenientes de Suevia y de Baviera; y el señor Straholdo fue preso. Y no murieron mas que cinco mil infantes y quinientos cavallos, y de los turcos casi setenta mil o más.

Después de la batalla Maximiliano esperaba en Casovia, adonde se retiró para juntar otra vez su ejército, y el Príncipe Transilvano hazía lo mismo en Tocay, con ánimo de combatir de nuevo al enemigo, del qual se escribe que no pudiendo estar más en campaña por aver perdido el vagage, tiendas y el thesoro, caminava hazia Zolnoch para tornarse a Constantinopla.

#### LAVS DEO

(<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Agria/Aviso.htm>)

Copia della Risposta del Prencipe Transilvano al Gran Turcho.

Sigismondo Battori Prencipe di Transilvania, Valachia, Moldavia; Cavaliere di Giesù Christo.

A te Sultan Mahumet Othomano Imperador de'Turchi.

Rispondo alla tua Lettera, per il tuo Ambasciatore, e tidico come son eletto da Giesù Christo Redentore del Mondo in tempo tal per propagare la sua santa Fedee e m'apparecchio con le forze di, esso mio Signore à levarti lo Stato, e la vita per tutto l'Anno, e Luna del Seicento; Però che questo permetterà sua Divina Maestà per la tua Tirannia, e per la mala vita tua, e de' tuoi Progenitori. Ese ben Giovine come tu dici non però mal consigliato, e se minore de Regni, e Stati, e gente; non però minore di Divine forze, che si come con l'aiuto del mio Signore Giesù Christo sei stato da me vinto tante volte; t'hò debilitato gl'Eserciti, morti, fuga ti, li tuoi Soldati, e tolte dalle mani molte Fortezze; così con l'istesso favore ti torrò il rimanente che tu possedi Tirannicamente. E come à nemico del mio Dio Giesu Christo ancho la vita. Prometto dunque venirte à trovare à novo tempo armata mano prima che tu venghi à trovar me, poca stima

facendo de'tuoi Regni, e gente armate, promettendomi la certa Vittoria contro di te; chetale è la speranza, e la fede ch'io tengo nel mio Signor Dio qual non manchò mai di favorire quelli, che virilmente combattono per l'ampliacione della sua santissima Fede. E se bene tu ti fai grande ne'tuoi Progenitori, con dire che hanno occupato tanti Regni, e nessuna forza gli hà fatto resistenza, questo è accaduto per vera promissione Divina, à Giudicii della quale, non può agiungere human giuditio: ma sappii che hora è giunto il tempo, è s'avicina al fine l'empia Setta, e perversa legge del tuo Mahumetto che adori, con tuoi seguaci; Io sono in questo tempo Cavalier di Christo Salvatore del Mondo, eletto à vendicare quelle offese che tanti tuoi Antecessori hanno fatto à tuutto il Christianesimo, ne tu ti devi tanto grande, che non possi doventar picciolo. Ti esorto bene à venire al sacro Fonte del Battesimo, e oprare, che anchor gli altri à te Tirannicamente soggetti venghino ad adorare il mio Sig[nor]. Dio Giesù Christo benedetto, acciò si plachi l'ira sua contro te, che in questo modo io verrò alla pace come mi esorti, e mi farò à te soggetto aiutandoti con l'arme in mano à possedere pacificamente tutti li tuoi Regni, e Stati spendendovi questa vita, e questo per amor di Giesù Christo mio Dio. E se saria renitente à questo, hora ti protesto che l'arme da me prese contro di te non le deporrorò mai, sin tanto ch'io non consegua contro di te il fine, per il quale hò preso queste arme: Questo è il fine, il mio Signor Dio te ispiri al meglio perte, e per i tuoi infelici Maumettani. Data in Alba Giulia l'Anno della Luna de 1596. IL FINE.

(<http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/24.htm#fn1>)

### Bibliografia citada

- Alonso Cortés, Narciso (1921), "El teatro en Valladolid", *Boletín de la Real Academia Española*, VIII.
- Arellano, Ignacio (1991), "Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas", en Arellano, Ignacio, J. Cañedo, eds., *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- Cioranescu, Alejandro (1954), "El autor del *Príncipe transilvano*", *Estudios de literatura española y comparada*: 91-113.
- Copia della Risposta del Prencipe Transilvano al Gran Turcho. Sigimnondo Battori Prencipe di Transilvania, Valachia, Moldavia; Cavaliero di Giesù Cristo. A te Sultan Mahumet Othomano Imperador de Turchi*. Alba Giulia, 18-XI-1595, f.l., f.a., edición digital [http:// magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/24.htm](http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/zemplenyi/24.htm) (15.08.2010)
- Denize, Eugen (2006), *Relațiile româno-spaniole până la începutul secolului al XIX-lea*, Târgoviște, Editura Cetatea de Scaun.

- García, Bernardo J. (2007), "Introducción", en García, Bernardo J., M.L. Lobato, eds., *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- González Cuerva, Rubén (2006), "El prodigioso príncipe transilvano: la larga guerra contra los turcos (1593-1606) a través de las relaciones de sucesos", *Studia Histórica. Historia moderna*, 28: 277-299.
- Holban, Maria ed. (1971), *Călători străini despre Țările Române*, vol. III, București, Editura Științifică.
- Mediavilla, Fidel Sebastián (2007), *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*, Vigo, Editorial Academia del Hispánico.
- Profeti, Maria Grazia (1976), *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova.
- Sambrian, Oana Andreia (2010a), "La imagen de Transilvania en *El prodigioso príncipe transilvano* y *El rey sin reino* de Lope", en Vega García-Luengos, Germán, H. Urzáiz Tortajada, eds., *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Olmedo, Olmedo Clásico.
- Sambrian, Oana Andreia (2010b), "El valido, *imago Regis*? El poder de la instrumentalización entre el arte y la literatura", *Theatralia*, 12: 57-71.

Per una “poetica dello spazio”:  
la frontiera della *ventana* in *Entre visillos* di Carmen Martín Gaité

Elisabetta Sarmati  
(Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)

*Tenemos la ventana abierta, que entre el frío,  
es una sensación incomparable de libertad*

Martín Gaité 2001: 96

## 1. Premessa

Ricardo Fernández Romero in un contributo dal titolo *La ventana indiscreta: cronotopo y teoría de la autobiografía* (Fernández Romero 2005) definisce il motivo della *ventana* un interessante crocevia dialettico, che si sostanzia di luoghi e tempi di natura molto diversa. Secondo lo studioso, la *ventana* permette l’interazione tra un interno e un esterno, tra uno spazio privato e uno pubblico, tra il presente di chi vi si affaccia alla ricerca di sollievo, i frammenti del passato di chi contempla assorto e la speranza – alimentata da uno sguardo che si perde all’infinito – in un futuro migliore. Già Andrew Kaplan, in *Windows: a meditation on modernity*, aveva delineato la specifica funzione di raccordo («coordinate») tra «the external world of places with the internal world of thoughts and feelings», che la presenza di una finestra esercita su un osservatore sensibile (Kaplan 2002: 162).

L’individuazione di un’*isotopia dello sguardo* rivolto verso e attraverso gli scuri di una finestra aveva sollecitato anni addietro, rispetto agli interventi appena menzionati, le riflessioni teoriche e la pratica di scrittura di una delle maggiori scrittrici spagnole della contemporaneità: Carmen Martín Gaité. Le circostanze sono note. Invitata, nel novembre del 1986, dalla Fundación Juan March di New York a tenere quattro conferenze sul «punto di vista femminile nella letteratura spagnola» (Martín Gaité 1993: 33), la scrittrice sceglieva, infatti, per la conferenza di apertura, un titolo che diventerà significativo di una sua personale poetica dello spazio: *Mirando a través de la ventana*.

Frontiera tra un interno abitato al femminile, luogo della domesticità e della *reclusione*, e un esterno, dominio maschile e proiezione di sogni di fuga e di evasione, la finestra si va caricando,

nella scrittura narrativa e saggistica della scrittrice spagnola, di contenuti ideologici *forti*.

*Mirando a través de la ventana* è solo la prima delle quattro prolusioni nate intorno a una problematica tuttora aperta e fonte di discussioni, tanto accese quanto feconde, sulla possibilità di individuare, sia a livello tematico che stilistico, tratti specifici di una scrittura di genere<sup>1</sup>. Nell'introduzione al volumetto, che nel 1987 raccoglierà le quattro conferenze per i tipi della casa editrice Espasa-Calpe con il titolo di *Desde la ventana*, e dal sottotitolo *enfoque femenino de la literatura española*, la scrittrice, dopo una prima confessione di insipienza<sup>2</sup>, percorrerà le tappe interiori di una progressiva consapevolezza acquisita intorno alla problematica donna-letteratura: dalla lettura epifanica di *A room of one's own* di Virginia Woolf, all'elaborazione per Televisión Española di una sceneggiatura sulla vita di Teresa de Jesús, ai primi contatti con la critica femminista militante<sup>3</sup>.

L'immagine della *ventana*, che la scrittrice definisce: «una intuición, más poética que teórica, sobre el significado que los espacios interiores pueden aportar como espoleta de fantasía para la mujer recluida en ellos» (Martín Gaité 1993: 43), tornerà ripetutamente nelle pagine del libro come metafora allusiva della condizione e della scrittura femminile. *De su ventana a la mía* si intitola l'appendice al medesimo volumetto, omaggio e rievocazione della figura materna, e *Los incentivos de la ventana* è il titolo del saggio di chiusura, scritto su invito del Ministerio de Cultura per l'esposizione *El espacio privado: cinco siglos en veinte palabras* (Madrid 1990), in cui Carmen Martín Gaité riflette sul modo di rappresentare la donna alla finestra nella pittura spagnola, con esempi tratti da Bartolomé Esteban Murillo, *Gallegas a la ventana*;

<sup>1</sup> Per una messa a punto del problema, cf. Lozano Domingo 1995.

<sup>2</sup> «La cuestión de si las mujeres tienen un modo particular de escribir, que pueda dar lugar a un tratamiento crítico también particular de su obra literaria, nunca me había preocupado ni a la hora de enfrentarme con un papel en blanco ni a la de embeberme en la lectura de una novela o un poema rubricados por la firma femenina», (Martín Gaité 1993: 25). Carmen Martín Gaité non aderì mai completamente alle rivendicazioni del femminismo militante degli anni '70 e '80, cf. Martín Gaité 1982.

<sup>3</sup> Di cui cita e commenta i lavori di Judith Fetterley, *The resisting Reader*; Sandra Gilbert-Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*; Adrienne Rich, *Reading as a Revision*; Elaine Showalter, *Feminist Criticism in the Wilderness* (Martín Gaité 1993: 29-31).



Francisco Maura y Montaner, *Sin tarea*; Salvador Dalí, *Figura en la ventana*; Salvador Tuset, *Horas de labor*.

A questo punto è bene, fin da subito, fare alcune riflessioni:

a) l'autrice di *El cuarto de atrás* riflette sulla condizione femminile e sui limiti imposti alla liberazione culturale e sociale della donna a partire dal retaggio della Spagna franchista degli anni '50, una società fortemente sessista, che nel rendere la donna depositaria dei valori fondativi del regime (la famiglia e l'educazione dei figli), ne circoscrive in senso fortemente restrittivo le possibilità di azione<sup>4</sup>.

2) Quando la scrittrice afferma che il motivo della *ventana*, come trasposizione della scrittura di donna, ha avuto origine da un'intuizione poetica piuttosto che da una riflessione teorica, ha in realtà ben presente il noto saggio del filosofo francese Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (Bachelard 2000), sulla funzione delle immagini poetiche tratte da una geografia spaziale, come più oltre chiarisce, citandone esplicitamente un brano:

Podría explotarse un archivo considerable de documentos literarios relativos a la poesía de la casa bajo el único signo de la lámpara que luce en la ventana ... Por la luz de la casa lejana, la casa ve, vigila, espera ... Es un ojo abierto a la noche. (Martín Gaité 1993: 131)<sup>5</sup>

In particolare, la problematica della scrittura di genere, intesa come una finestra aperta sul proprio e sull'altrui mondo interiore, torna nei saggi della scrittrice con due implicazioni complementari:

3) la scrittura femminile nasce, spesso, grazie agli «incentivos de la ventana», perché se la finestra «condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto [...], la vocación a la escritura, como deseo de liberación y expresión de desahogo, ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana» (Martín Gaité 1993: 53).

4) La scrittura femminile, alimentandosi di quello sguardo di donna che si proietta all'esterno «desde un reducto interior», gode

<sup>4</sup> Nel riassumere il progetto formativo e culturale del regime franchista, improntato a un rigido controllo delle regole e dei comportamenti sociali, impartiti come principi pedagogici nelle scuole tutte rigidamente di tipo confessionale, José Jurado Morales scrive: «Los chicos son orientados hacia la vida social y las chicas hacia la vida en el hogar», cf. Jurado Morales 2003: 36. Sul tema v. anche Molinero 1999.

<sup>5</sup> Sulla possibilità di leggere la dimensione spaziale della narrativa di Carmen Martín Gaité alla luce degli scritti di Gaston Bachelard, cf. anche Calvi 1990: 48 e segg.

di una peculiare visione prospettica. La forma epistolare, il diario, l'autobiografia, generi così intensamente coltivati dalle scrittrici, nascerebbero, seguendo questa linea di lettura, come ampliamento di uno spazio domestico coercitivo e angusto<sup>6</sup>.

La critica è tornata ripetutamente a leggere l'opera di Carmen Martín Gaité a partire dal motivo della *ventana*, inteso anche nelle sue diverse valenze analogiche. Già nel 1990 Maria Vittoria Calvi, nella sua monografia dedicata alla traiettoria letteraria della scrittrice alla luce della dialettica: spazio / parola, riservava alla presenza e al valore simbolico della finestra in *Ritmo lento* una speciale attenzione (Calvi 1990: 73-81). «Ricorrente nell'universo mentale del narratore», la finestra nel romanzo degli anni Sessanta si rivela metafora versatile, ma soprattutto «configura fin dall'infanzia un atteggiamento nei confronti della realtà che sarà peculiare del protagonista: quello di osservatore muto» (Calvi 1990: 75), incarnando, perciò, deliberatamente la scelta di un personale approccio gnoseologico alla realtà: «las cosas únicamente se pueden conocer observándolas desde fuera»<sup>7</sup>.

Qualche anno dopo, Emma Martinell, nella sua introduzione a *Desde la ventana*, compiva una prima provvisoria rassegna della persistente ricorrenza di *ventanas*, *ventanales*, *ventanucos*, *mirillas*, *claraboyas* (ma anche *balcones* e *barandillas*) nell'opera della scrittrice, segnalando opportunamente anche quei luoghi in cui l'immagine della finestra, per la sua capacità di evocare istanze di libertà e *camino de evasión*, funziona come elemento di comparazione in più di una similitudine:

Por tres veces, y en etapas sucesivas de su producción, Martín Gaité ha hecho de la ventana un símil. En *Las ataduras* (1959) decía Alina a Eloy que «El río era como una brecha, como una ventana para salir, la más importante, la que tenía más cerca». El río depara una vía de escape hacia lo nuevo y desconocido, todo ello asociado a «libertad». En *Ritmo lento* (1963), David piensa, al ver a su padre quitándose las gafas: «Por los ojos se envejece – pensé –. Son las ventanas de la casa». Años después, en *El cuento de nunca acabar* (1983) recuerda la función estimulante que desempeñó la lectura en los niños y los jóvenes: [...] «la literatura nos permitió participar [...], mirando sin que nos vieran, desde una especie de alta ventanilla camuflada». (Martín Gaité 1993: 11)

<sup>6</sup> Sul punto Carmen Martín Gaité si soffermava in un intenso e interessante saggio dal titolo *Buscando el modo* (Martín Gaité 1993: 54-75).

<sup>7</sup> La citazione da *Ritmo lento* è indiretta, v. Calvi 1990: 76.

Nell'opera gaitiana, la centralità di una «poetica della soglia» come «topografia della percezione e dell'affabulazione», sarà sottolineata anche da Elide Pittarello in un interessante articolo del 1994 (Pittarello 1994: 71). Nelle parole della studiosa, la finestra, «ponte fra il noto e l'ignoto», viene a configurarsi come una potente «sintesi concettuale» di una specifica dimensione creativa e letteraria (Pittarello 1974: 74).

Sarà, invece, Iñaki Torre Fica a compiere un'indagine estensiva dell'«alcance simbólico de la mujer ventanera» nell'opera poetica della scrittrice. A partire dalla terza strofa della poesia *Por el mundo adelante*, che può essere considerata il manifesto significativo di un cammino di liberazione:

Abrid ya las ventanas.  
Adentro las ventiscas  
y el aire se renueva.  
Quiero huir de los ámbitos  
calientes y tapiados,  
salir sin compañía  
por el mundo adelante<sup>8</sup>,

l'immagine della *ventana*, a volte sostituita dagli allotropi *crystal*, *balcón*, *aire* «y todos aquellos que, directa o indirectamente, apuntan a ese agujero abierto en la pared para que penetren a su través el aire y la luz: *hueco*, *brecha*, *ranura*», ricorre con insistenza nella lirica di Carmen Martín Gaité, sino all'avvento *de una nueva mujer ventanera* nelle poesie della maturità (Torre Fica 2001).

Dolores Soler-Espiauba farà suo il motivo della *ventana* in un'affettuosa nota in omaggio alla scrittrice. Così spiega la sua scelta:

El hecho de que la novela que le valió el Premio Nadal lleve por título *Entre visillos* y su colección de ensayos publicada en 1987, Desde la ventana, no es pura casualidad. Una de las reproducciones que ilustran este libro es el conocido cuadro de Dalí donde aparece Gala de espaldas acodada a una ventana abierta, mirando al mar y leemos en páginas contiguas: «Los caminos o paisajes entrevistos desde la ventana por una mujer siempre llevan a una aventura soñada» [...] La protagonista de *Un alto en el camino* sueña desde su

---

<sup>8</sup> Martín Gaité 2010: 607.

soledad con la vida existente detrás de las ventanas que ve desde el tren. Muy a menudo, como ella, los personajes de Martín Gaité sueñan con el calor y la intimidad evocados por las ventanas vislumbradas en la noche. (Soler-Espiauba 2000)

Mentre Belén Gopegui renderà, correlativamente, la modalità con la quale Carmen Martín Gaité aveva teso ad incorporare nella propria scrittura elementi fantastici, surreali e onirici, con l'immagine di un «caballo al pie de la ventana». La studiosa ritiene che la scrittrice non arrivò mai a praticare «una escritura salvaje [...] una escritura que quiere dejar fuera la brida, la silla de montar [...]». Ahora bien el caballo si existió como deseo, estuvo el caballo siempre al pie de su ventana» (Gopegui 2003: 46)<sup>9</sup>.

Credo che valga la pena soffermarsi ancora un poco a studiare quel “contributo di senso” che la metafora di una “finestra aperta sul mondo” apporta all'opera gaitiana. Procedere in una lettura puntuale e discreta dei primi esperimenti narrativi della scrittrice, quando l'immagine comincia a prendere forma e si manifesta ancora scevra, almeno nelle intenzioni, di quei contenuti ideologici anzidetti, consente di assistere al processo creativo in atto di un motivo che, nel corso degli anni, diventerà emblematico della sua *cosmovisión* artistica.

## 2. Una poetica in nuce: *El libro de la fiebre* e i racconti degli anni '50

La poetica della *ventana* comincia a prendere corpo sin dai primissimi esperimenti narrativi della scrittrice salmantina. Già in *El libro de la fiebre*, oggi accessibile al lettore e allo studioso grazie all'edizione curata da Maria Vittoria Calvi (Martín Gaité 2007), si possono ravvisare accenni significativi di un motivo che diventerà poi ricorrente nell'arco dell'intera *trayectoria* narrativa gaitiana.

Così l'autrice saluta l'avvento della febbre tifoide e, con la malattia, l'avvio di un'esperienza feconda sia sul piano della percezione sensoriale (per un involontario quanto gradito *deragliament*o di tutti i sensi) che della scrittura creativa: «Vino la fiebre. Yo había cerrado todas las ventanas, pero la fiebre es fina y aguda como

---

<sup>9</sup> Sul punto v. Calvi 2007: 36.

el aire de la sierra. Gracias a Dios la fiebre es fina y aguda. Por alguna ranura entraría» (Martín Gaité 2007: 103).

E ancora:

El día que me enteré de que tenía el tifus, había sol en la calle y mi ventana estaba abierta [...] Yo me puse a mirar el sol que había en la pared de la casa de enfrente. Ya he dicho que mi ventana estaba abierta. De la calle subía primaveral y perezoso el pregón del hombre del saco que vende libros y papel. (Martín Gaité 2007: 117-118)

Anche nel viaggio in ambulanza da Madrid a Salamanca gli occhi della malata cercano una *brecha* verso l'esterno e il paesaggio intravisto si trasforma in un'esaltata geografia interiore:

El coche tenía ventanillas. Dos ventanillas altas y cuadradas con una cruz roja pintada en el medio [...] Durante todo el viaje tuve los ojos clavados en las ventanillas que estaban frente a mí y que iban dejando atrás el camino. Dentro de aquellos cristales [...] aparecieron balcones y paredes y luego árboles, nubes, trozos de montaña y el campanario de alguna iglesia [...] Me acuerdo de la luz que tenían aquellas cosas. Entre la luz suya y la alegría que tenía yo no había separación. Los árboles y la cruz roja se bañaban en su luz y en mi alegría indistintamente, como en el mismo río. (Martín Gaité 2007: 135)

Esperienze *ventaneras* segnano pure la lunga convalescenza della malata:

Al levantarme me acercaron con un sillón a la ventana y miré la calle. Los árboles, las gentes, los pájaros. Lo que se movía y lo que estaba quieto. Me acuerdo que había un automóvil rojo parado enfrente y que, a través de la persiana medio echada, el sol y la sombra pintaban rayas paralelas en el suelo, a mis pies [...] (Martín Gaité 2007: 171).

La *ventana* si rivela una componente simbolica assai significativa anche nei racconti della prima epoca, soprattutto in quei sei *cuentos* che José Jurado Morales definisce *testimoniales* (Jurado Morales 2001: 79; Jurado Morales 2003: 4-55, *passim*; Puente Samaniego 1994), che sono esattamente *Un día de libertad* (1953), *La chica de abajo* (1953), *La oficina* (1954), *Los informes* (1954), *La conciencia tranquila* (1956) e *La tata* (1958). In questi racconti: «la *ventana* se hace eco de historias que reflejan alguna injusticia social, por diferencias de clases, o algún conflicto laboral, por diferencia de posición o por un sentimiento de enajenación» (Sarmati, in corso di stampa).

### 3. *Entre visillos / Cárcel de visillos*

È, però, con *Entre visillos* (1958) che questa peculiare estetica dello sguardo entra nella scrittura gaitiana in forma dirompente. In un'intervista del 1978 la scrittrice offriva alcuni dati sulla genesi e sul titolo di questo romanzo:

El descubrimiento de la libertad en Madrid fue un punto de contraste para la superación de la vida provinciana. Empecé a tomar notas para esa novela en seguida de abandonar Salamanca, pero no me puse a escribirla hasta el cincuenta y cinco, cuando ya el premio Café Gijón me proporcionó confianza en mí misma. Escribí primero un cuento que titulé *Cárcel de visillos*, y lo rompí. Después pensé titular la novela *La charca*; y al fin me decidí por *Entre visillos*. (Martín Gaité 2002b: 400)

Le diverse opzioni sul titolo (*Cárcel de visillos / La charca / Entre visillos*)<sup>10</sup> testimoniano bene l'evoluzione del giudizio autoriale sul mondo della provincia spagnola degli anni '50: da un severo e accorato *j'accuse* (*cárcel de visillos*, *la charca*), al correlato poetico di una testimonianza partecipe. Scrive Marina Mayoral:

El título de la novela [...] adelanta la importancia que va a conceder la autora al mundo doméstico, reducido, de las mujeres. No, precisamente, para complacerse en él, sino para dejar constancia de ese entramado menudo que para muchas mujeres acaba siendo una red de la que no pueden escapar. (Martín Gaité 2002a: XXI)

In *Entre visillos* la vita di alcune ragazze di provincia scorre anodina nella Spagna autoritaria e autarchica del dopoguerra. Julia, Gertru, Elvira, *chicas casaderas*, appena lasciata alle spalle la fanciullezza, si avviano al matrimonio seguendo un copione già tutto scritto. Solo per la protagonista, Tali, si prospetta forse una vita diversa. Non più solo spettatrice dell'esistenza altrui, cui si assiste «sin ser vistas», da dietro i vetri di una finestra, la più giovane delle sorelle Ruiz Guilarte ha il coraggio di contrapporsi all'oscurantismo di una mentalità tradizionale retriva: «Si tengo que ser una mujer resignada y razonable prefiero no vivir», esclamerà nel corso della narrazione con un moto di insofferenza e di ribellione (Martín Gaité 2002a: 229; Sarmati 2006 e Sarmati 2007).

---

<sup>10</sup> Sulla diversa titolazione di *Entre visillos*, v. anche González Couso 2009.

La stanza del *mirador* è il cuore della casa Ruiz Guilarte. È il primo spazio domestico ad essere pulito e messo in ordine. Qui si ricevono le visite. Se ne fa una descrizione dettagliata:

En la habitación del mirador estaba todo muy limpio. Allí se barría y se quitaba el polvo lo primero. Era grande y estaba separada por un biombo de avestruces. La parte del fondo era más oscura. Había un piano y retratos ovalados. En la consola brillaba un reloj con pastorcitas doradas debajo de su fanal. El mirador quedaba en la parte de acá que era donde se estaba, donde la radio, el costurero y la camilla, donde la butaca de orejas y la lámpara en forma de quinqué. Era un mirador de esquina. Tenía en la pared un azulejo representando el Cristo del Gran Poder de Sevilla, y debajo un barómetro. (Martín Gaité 2002a: 16)

Le prime scene del romanzo si svolgono prevalentemente nelle vicinanze di questa veranda, collocata in posizione strategica, al punto che: «De aquel mirador verde decían las visitas que era un coche parado» (Martín Gaité 2002a: 16). Accogliente, ospitale, il *mirador* delle sorelle Ruiz Guilarte è molto apprezzato dalle amiche: «allí sabía mejor que en ninguna parte del mundo el chocolate con picatostes» (Martín Gaité 2002a: 16). Al ritorno dalla messa, Mercedes e Julia invitano Isabel a salire. L'amica, nell'accettare, commenta con qualche riserva: «Si no fuera por lo bien que se está en el mirador ...» (Martín Gaité 2002a: 16).

«Espacio importante de ese mundo femenino [...], lugar desde el que las mujeres de la familia o las visitas pueden observar el mundo sin abandonar el ámbito doméstico, [el mirador] permite enterarse con discreción de lo que sucede fuera», afferma Marina Mayoral (in Martín Gaité 2002a: XXI). La vita che si svolge all'esterno, filtrata dai vetri della veranda, accompagna i discorsi delle ragazze, le loro aspirazioni, le loro pene:

Julia miraba la calle a través de los cristales. [...] Delante del mirador se ensanchaba la calle en una especie de plazuela triangular. Había un coche de línea con el motor en marcha y lo rodeaban algunas mujeres de oscuro que hablaban con los viajeros por las ventanillas abiertas. Auparon a una niña para que le diese un beso a uno de los de dentro. En un cartel que había arriba, sujeto a la baca, ponía los nombres de los pueblos.

— Porque tu novio no viene este año a las ferias, ¿no?

Julia se encogió de hombros y puso un gesto de fastidio.

— Hija, no sé. Que haga lo que quiera. (Martín Gaité 2002a: 17)

Le immagini e i rumori provenienti dalla strada condizionano i pensieri di chi guarda, dialogando silenziosamente con lo spettatore assorto:

— Tú, de todas maneras, no seas tonta, no te dejes avasallar. Yo por lo menos es lo que te aconsejo [...].  
Se oyó un chirrido cercano y luego las tres campanadas de menos cuarto en el reloj de la Catedral. Julia tenía los ojos fijos en la baca del coche de línea atestada de bultos y cestas.  
— Si pudiera venir por lo menos un día o dos ahora por las ferias [...].  
(Martín Gaité 2002a: 17).

La presenza di *ventanas*, *ventanales*, *balcones* costella la vita dei personaggi di questo romanzo, qualificandosi a momenti come spazio utopico, del desiderio e del sogno, altre volte, invece, come limite inaccessibile tra uno spazio della reclusione e lo spazio negato della libertà.

Come nel quadro di Salvador Tuset, *Horas de labor*, Josefina ascolta la sorella minore e mentre lavora a maglia, solleva lo sguardo alla finestra:

Se quedó pensativa, mientras contaba los puntos que le faltaban para empezar a menguar. Se había equivocado. Lo deshizo y siguió más despacio. A cada vuelta y antes de empezar la siguiente, levantaba los ojos con un gesto de descanso y miraba a la ventana. (Martín Gaité 2002a: 232)<sup>11</sup>

Le due valenze antonimiche *libertad* / *encierro* rappresentate dall'immagine della *ventana* a volte sono tributarie dello sguardo di un medesimo personaggio. È il caso di Pablo Klein che, nel far ritorno nella cittadina che aveva abitato durante l'infanzia, descrive, in una prospettiva carica di attese, le prime case intraviste dal treno alla luce di un tramonto suggestivo:

Casi me iba a dormir del todo, cuando oí decir a alguien en el pasillo que ya se veía la catedral, y salí. Todavía algunas nubes oscuras de la puesta de sol, que había sido violenta y roja, estaban quietas tiznando el cielo como rasgones. Vi el perfil de unas torres y los filos de muchos tejados coloreados, calientes todavía. Brillaban los cristales de los miradores y empezaban a encenderse las bombillas poco destacadas en la tarde blanca. El río no lo vi. Luego el tren se metió entre dos terraplenes y pitó muy fuerte. (Martín Gaité 2002a: 28)

---

<sup>11</sup> Ringrazio Angela Capobianco per questo suggerimento.



E ancora, poco oltre, nella prima passeggiata per i vicoli di un luogo che si configura familiare e allo stesso tempo ignoto, alzando gli occhi alle finestre illuminate, immagina scene quotidiane di una vita domestica a lui, osservatore esterno, preclusa. Per chi dalla strada alza gli occhi verso i vetri illuminati della città, come Pablo Klein di *Entre visillos*, la *ventana* catalizza, perciò, desideri di raccoglimento, sollecita immagini di intimità.

Vi las traseras de las casas que daban a la vía, en lo alto de un terraplén escurridizo, las ventanas abiertas y encendidas. Ventanas de cocina. Prepararian la cena. Era un barrio de casas pobres. Por las ventanas salían voces agudas, de mujer. (Martín Gaité 2002a: 37)

Ma poi, nelle pagine finali, dopo aver potuto osservare da vicino una società chiusa, immobile, “paralizzata” (scriverà l’autrice in *El cuarto de atrás* riflettendo sugli anni della propria adolescenza) (Martín Gaité 2001: 119) quelle stesse finestre scorte dal treno, allora illuminate da una luce carica di promesse, si trasformano nelle quinte di un dramma quotidiano:

Me los figuraba a todos a la hora de la cena, las pequeñas discusiones, alguna lámpara roja y las contraventanas bien cerradas, el silencio, los pasos en la calle. Y a ella entre aquellas paredes [...] Me fui a buen paso hacia la pensión por las calles vacías, y mirando las ventanas de los edificios, me imaginaba la vida estancada y caliente que se cocía en los interiores. (Martín Gaité 2002a: 214)

La prospettiva dialettica di un paesaggio che si offre allo sguardo della donna “reclusa” attraverso la cornice di una finestra, come incentivo di fantasie liberatorie o, al contrario, come testimonianza dell’ineluttabilità di un destino di dipendenza e alienazione, si riscontra anche nella doppia descrizione che Elvira offre del panorama inquadrato dalla porta-finestra dello studio paterno. Nel primo caso, infrangendo le disposizioni familiari che impongono la chiusura degli scuri per lutto, Elvira spalanca la porta-finestra del balcone e, osservando il paesaggio immutato della strada costeggiata dagli alberi, ricorda: «De niña, ¡qué grande le parecía la calle, los árboles qué altos! Y el misterio, el miedo de perderse, el deseo también» (Martín Gaité 2002a: 123-124).

Ma poi, quello stesso scenario, fonte di illusione e di speranze per uno sguardo infantile carico di attese, si trasforma agli occhi dell’adolescente nell’immagine tangibile di una promessa non

mantenuta, di un sogno che si è infranto nella routine e nel conformismo di una vita di provincia. Anche Elvira, infatti, pur incarnando una delle tante *chicas raras* della narrativa gaitiana, finirà per declinare, di fronte alla morale vigente, le proprie istanze di indipendenza, libertà ed evasione.

Todavía estaba el balcón entornado y se volvió a asomar, antes de cerrarlo. Los árboles, la tapia, la tienda del melonero, ¿por qué no se alzaban como una decoración? Era un telón que había servido demasiadas veces. Le hubiera gustado ver de golpe a sus pies una gran avenida de tranvías y anuncios de colores, y los transeúntes muy pequeños, muy abajo, que el balcón se fuera elevando y elevando como un ascensor sobre los ruidos de la ciudad hormigueante y difícil. (Martín Gaité 2002a: 128)

La suggestione esercitata da uno spazio esterno intravisto ma non conosciuto, insieme alla possibilità di evocare realtà alternative a quella dell'interno domestico, rimane così confinata alla dimensione dell'infanzia, lontana dall'esperienza matura del disincanto. Il mondo della provincia agli occhi del personaggio maturo ha smesso di alimentare sogni di rinascita, possibilità di sorpresa, incentivi verso una crescita autentica. La dialettica dentro / fuori – ove gli interni domestici a secondo dei casi hanno incarnato valenze di coercizione (Elvira) o di intimità (Pablo Klein), mentre dell'esterno si percepisce la condizione di *desamparo* (Pablo Klein) o il richiamo di libertà (Elvira) – si trasforma in quest'ultima riflessione nelle opposizioni vicino / lontano, provincia / capitale, proiettando nello spazio sconosciuto quelle fantasie di felicità e di fiducia in un futuro migliore che lo spazio noto ha smentito.

Chi non subisce, invece, *los incentivos de la ventana* è Natalia. Colta ad apertura romanzo a registrare su un diario segreto impressioni e ricordi, Tali incarna una nuova possibilità di vivere lo spazio: studia, scrive e disegna nella sua stanza, in quella “stanza tutta per sé”, premessa di una possibile rinascita al femminile, come ricorda la scrittrice quando, ragionando intorno al saggio di Virginia Woolf, sottolinea l'importanza che «supone para una mujer tener un cuarto sólo suyo y habitarlo como liberación, no como encierro» (Martín Gaité 1993: 28).

Rispetto a Julia, Tali non conosce la noia, perché sa “abitare” la solitudine:

- ¿No te aburres aquí sola?
- Yo no.
- Los domingos se aburre una tanto ...
- Lee algún libro. ¿Quieres que te dé algún libro? (Martín Gaité 2002a: 157-158)

Schiva nei riguardi dei rituali di provincia (il ballo al *casinó*), la giovane Ruiz Guilarte non ama il *mirador*, né la dimensione sociale che esso rappresenta: «Mentira, no has desayunado. En la cocina no hay ninguna taza sucia», protesta Mercedes, la sorella maggiore, di fronte alla riluttanza che Natalia dimostra a partecipare al rituale delle *visitas*. «Te vienes al mirador con nosotras, por Dios, qué manía de estar siempre en otro lado, como la familia escocida» (Martín Gaité 2002a: 20).

Invitata dalla governante ad affacciarsi alla finestra per vedere passare *las gigantillas*, solleva pigramente *el visillo* e guarda fuori:

A los gigantes se le enredaban los faldones al correr. Perseguián a los niños agarrándose la sonriente cabezota para que no se le torciese, y con la otra mano empuñaban el garrote. Las manos era lo que daba más miedo, arrugadas, pequeñas, como de simio disecado, contra los colores violentos de la cara. (Martín Gaité 2002a: 13)

Poco oltre, seppure attraverso la voce del narratore onnisciente che assume la prospettiva di Natalia si dice che «la calle era fea y larga como un pasillo» (Martín Gaité 2002a: 14) e che «los escaparates» mostravano ai passanti «objetos polvorientos y amontonados» (Martín Gaité 2002a: 14).

La percezione soggettiva della giovane Ruiz Guilarte e quella oggettiva del narratore extradiegetico descrivono perciò lo spazio cittadino come un luogo inospitale, persino minaccioso. Natalia, sfidando il divieto paterno e le consuetudini sociali, a chiusura di romanzo progetterà di lasciare la casa e la provincia per iscriversi all'Università, nella capitale.

In *Certeza*, una bella poesia degli anni giovanili, Carmen Martín Gaité sintetizzava l'inevitabile cammino di liberazione che Natalia incarna all'altezza di questo romanzo:

Habéis empujado hacia mí estas piedras.  
Me habéis amurallado  
para que me acostumbre.  
Pero aunque ahora no pueda  
ni intente dar un paso

ni siquiera proyecte fuga alguna,  
 yo sé que es por allí  
 por donde quiero ir,  
 sé por donde se va.  
 Mirad, os lo señalo:  
 por aquella ranura de poniente.  
 (Martín Gaité 2010: 214)

Natalia non fugge, né *proyecta alguna fuga*. Natalia, partendo dalla sua ‘stanza tutta per sé’, ove ha scritto, letto e studiato, *sabe por donde se va*, coraggiosamente, verso il mondo.

### Bibliografia citata

- Bachelard, Gaston (2000), *La poética del espacio* (1975), México, Fondo de Cultura Económico.
- Calvi, Maria Vittoria (1990), *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni.
- Calvi, Maria Vittoria (2007), “Introducción”, in Martín Gaité 2007: 9-83.
- Puente Samaniego, Pilar de la (1994), *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria ediciones.
- Fernández Romero, Ricardo (2005), “La ventana indiscreta: cronotopo y teoría de la autobiografía”, *Quaderni Iberoamericani*, 98: 33-48.
- González Couso, David (2009), “Carmen Martín Gaité y su geografía literaria”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/cmgeoli.html> (15.05.2011).
- Gopegui, Belén (2011), “Un caballo al pie de la ventana de Carmen Martín Gaité”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 769-770: 45-46.
- Jurado Morales, José (2001), *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaité*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad.
- Jurado Morales, José (2003), *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Gredos.
- Kaplan, Andrew (2002), “Windows: a meditation on modernity”, *Word and Image*, vol. 18, n. 2, april-june: 162-171.

- Lozano Domingo, Irene (1995), *Lenguaje femenino, lenguaje masculino*, Madrid, Minerva Ediciones.
- Martín Gaité, Carmen (1982), "Las mujeres liberadas", in Id., *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino: 123-131.
- Martín Gaité, Carmen (1993), *Desde la ventana* (1987), Madrid, Espasa Calpe.
- Martín Gaité, Carmen (2001), *El cuarto de atrás* (1978), ed. Lluís Izquierdo, Barcelona, Destino, Clásicos Contemporáneos, Comentados.
- Martín Gaité, Carmen (2002a), *Entre visillos* (1958), ed. Marina Mayoral, Barcelona, Destino, Clásicos Contemporáneos, Comentados.
- Martín Gaité, Carmen (2002b), *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen (2007), *El libro de la fiebre*, ed. Maria Victoria Calvi, Madrid, Cátedra.
- Martín Gaité, Carmen (2008), *Obras completas, I. Novelas I (1979-2000)*, ed. e introduzione di José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Martín Gaité, Carmen (2009), *Obras completas, II. Novelas II (1979-2000)*, ed. José Teruel, prologo di Elide Pittarello, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- Martín Gaité, Carmen (2010), *Obras completas, III. Narrativa breve, poesía y teatro*, ed. José Teruel, prologo di Carmen Valcárcel, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.
- Molinero, Carmen (1999), "Silencio e invisibilidad: la mujer durante el primer franquismo", *Ideología y cultura en la España de los vencedores (1939-1945)*, monografico della *Revista de Occidente*, n. 223: 63-82.
- Pittarello, Elide (1994), "Carmen Martín Gaité alla finestra", in Regazzoni, Susanna, L. Buonomo *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, Atti del Convegno di Venezia e S. Donà di Piave, 25-27 gennaio 1993, Roma, Bulzoni, 1994: 69-76.
- Sarmati, Elisabetta (2006), "La narrativa del secondo Novecento spagnolo alla luce dell'opera di C. Martín Gaité", in Desiderio, Maria Cristina, M.T. Ferraris, eds., *La Spagna tra passato e presente*, Roma, Tip. Manzo: 123-135.

- Sarmati, Elisabetta (2007), "Per uno studio delle strategie della descriptio in *Entre visillos* di Carmen Martín Gaité", in Paba, Antonina, ed., *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Roma, Aracne: 559-574.
- Sarmati, Elisabetta (in corso di stampa), "El espacio privado: los incentivos de la ventana en los cuentos de Carmen Martín Gaité (1953-1958)", in *Espacios físicos / espacios simbólicos*, IV Coloquio Seminario Permanente sobre literatura y mujer, UNED, 15-17 de marzo de 2011.
- Soler-Espiauba, Dolores (2000), "La ventana cerrada". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/dsoleres.html> (15.05.2011).
- Torre Fica, Iñiqui (2001), "La mujer ventanera en la poesía di Carmen Martín Gaité", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, <http://www.ucm.es/info/especulo/número19/ventana.html> (15.05. 2011).

I confini dell'infanzia: i *Recuerdos de niñez y de mocedad* di  
Miguel de Unamuno

Assunta Claudia Scotto di Carlo  
(Università degli Studi Federico II di Napoli)

In una delle più belle pagine dello *Zibaldone*, Leopardi riflette sulla capacità specifica degli esseri umani di recuperare, attraverso la memoria, le immagini del passato e, successivamente, sull'esercizio di concentrazione e delimitazione che permette di determinare più facilmente i ricordi:

La memoria per potersi ricordare ha bisogno che l'oggetto della ricordanza sia in qualche maniera determinato. Dell'indeterminato ella non si ricorda se non difficilissimamente e per poco, o solo se ne ricorda rispetto a quella parte ch'esso può avere di determinato. Chi vuol ricordarsi di qualunque cosa bisogna che ne determini in qualche modo l'idea nella sua mente; e questo è ciò che facciamo tutto giorno senza pensarvi. Le parole determinano, i versi determinano. Or questo è appunto la proprietà della materia: l'*avere i suoi confini certi e conosciuti*, e il non mancar mai di termini per ogni verso e di circoscrizione. Tutto il secreto per aiutare la memoria, si riduce a materializzare le cose o le idee quanto più si possa: e quanto più vi si riesce, tanto meglio la memoria si ricorda. (Leopardi 1991: 1674)

L'atto di tracciare un confine, di indicare con la determinatezza della linea un'impronta che segni e delimiti una figura o un ricordo attraverso i suoi contorni, permette di cogliere l'identità dell'oggetto in questione separandolo da tutto ciò che esso non è. Determinare un ricordo, dunque, significa cercare di dargli una forma e renderlo concretamente presente nella memoria differenziandolo, all'interno del flusso memoriale, da tutto ciò che lo precede e lo segue. Nel momento stesso in cui si traccia un contorno, secondo la bella formula di Piero Zanini (2000: XV), si individua un'alterità: «[l'uomo] ha bisogno di avere attorno a sé una barriera che delimiti lo spazio che ha occupato, lo separi e lo protegga da un qualcosa che nel momento stesso in cui viene tracciato il confine diventa altro, diverso». Questa diversità vale non soltanto per i confini territoriali e geografici, ma anche per gli 'spazi dell'anima', quei luoghi metaforici che costituiscono l'identità di un individuo, almeno a partire dalle *Confessiones* di S. Agostino.

La vita viene spesso pensata e rappresentata graficamente come un arco, una spirale, una retta, in ogni caso come uno *spazio* su cui è possibile individuare dei segni che delimitano dei segmenti o degli ambiti di esistenza successivi, dotati di una propria specificità e autonomia: tali tracce sono delle linee di confine che permettono di separare e identificare i diversi *luoghi* esistenziali. Riportare alla memoria questi segmenti significa, riutilizzando l'idea leopardiana, dar loro concretezza e figuratività individuandone i limiti estremi.

Il segmento esistenziale che più nettamente segna la vita di un uomo è il primo, l'infanzia, l'età in cui si sviluppa progressivamente la consapevolezza di essere individui, in cui si risveglia, scoperta dopo scoperta, la coscienza. Scrivere un'autobiografia d'infanzia significa riportare oltre la soglia del presente un tempo, un sistema di percezioni e di espressioni che appartengono irrimediabilmente al passato. L'io-adulto scrittore deve sforzarsi di ricostruire su una pagina la storia della propria infanzia, deve cioè superare quel confine interiore e metaforico, ma ben identificabile all'interno dell'io, che separa l'adulto dal bambino, restituire voce ad un io che 'era, ma adesso non è più'.

Il *récit d'enfance* ha avuto uno sviluppo sostanziale ed autonomo, nel corso del XIX secolo, fino a costituirsi come un genere letterario dotato di regole proprie e di tratti distintivi che sono stati sintetizzati e definiti da Richard Coe, autore di uno studio fondamentale sul tema:

Il genere [...] può essere descritto come un'estesa porzione di testo, un artificio letterario consapevole, deliberatamente eseguito, solitamente in prosa (e così intimamente collegato con il romanzo) ma senza escludere occasionalmente esperimenti in versi, in cui la parte più solida del materiale è direttamente autobiografica, e la cui struttura riflette passo dopo passo lo sviluppo dello scrittore stesso; inizia spesso, ma non invariabilmente, con le prime luci della coscienza, e si chiude, abbastanza specificamente, con il raggiungimento di un preciso grado di maturità<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Coe 1984a: 8-9; «The genre [...] may be described as *an extended piece of writing, a conscious, deliberately executed literary artifact, usually in prose (and thus intimately related to the novel) but not excluding occasional experiments in verse, in which the most substantial portion of the material is directly autobiographical, and whose structure reflects step by step the development of the writer's self; beginning often, but not invariably, with the first light of consciousness, and concluding, quite specifically, with the attainment of a precise*



Nato all'interno del genere autobiografico il racconto d'infanzia se ne distacca acquistando la propria identità soprattutto grazie all'ultimo elemento su cui si concentra la definizione, «il raggiungimento di un preciso grado di maturità»; la struttura letteraria formale, infatti, è completa nel momento in cui l'immaturo *io dell'infanzia* diventa cosciente della sua trasformazione nell'*io dell'adulto* che diventa il narratore delle primissime esperienze.

La questione del “termine”, della “conclusione” per i racconti dell'*io* è estremamente complessa e ha interessato autori di ogni tempo, come Cervantes che condensa tale problema nella celebre frase di Ginés de Pasamonte; interrogato da Don Quijote sul carattere finito della sua opera autobiografica questi risponde: «¿cómo puede estar acabado [...] si aún no está acabada mi vida?» (Cervantes 2001: 242). Cervantes pone in risalto la prospettiva peculiare del genere autobiografico, che vuole far coincidere vita e testo letterario e che, paradossalmente, è costretta a restare frustrata perché solo con la narrazione della morte potrebbe considerarsi compiuta. Nell'autobiografia d'infanzia la domanda di Ginés perde di senso perché proprio la possibilità di individuare il momento in cui la propria infanzia si è conclusa permette di incominciare un percorso a ritroso fino a determinarne l'origine, il momento iniziale. Per poter scrivere di se stesso bambino, lo scrittore deve aver smesso di esserlo e l'infanzia deve essere percepita e tematizzata come un'esperienza conclusa, e dunque confinata nel passato. Questo segmento esistenziale si sviluppa dalla nascita (e cioè l'*incipit* dell'opera) alla morte (ovviamente figurale, che costituisce l'*explicit*). In quanto momento conclusivo e di passaggio, l'*explicit* funge da linea di confine tra il mondo d'infanzia e l'*incipit* di una *vita nova*; la materia letteraria viene organizzata fin dalla prima frase alla luce di una conclusione che rappresenta il culmine dell'avventura d'infanzia e l'avvio della vita adulta. Tale possibilità rappresenta uno dei motivi che ha favorito lo sviluppo del *récit d'enfance* come genere autonomo:

Questo senso di completezza è essenziale per il genere, sia dal punto di vista tematico, nel senso che lo scrittore vede se stesso e organizza

---

*degree of maturity*. The last element in the definition is among the most essential. The formal literary structure is complete exactly at the point at which the immature self of childhood is conscious of its transformation into the mature self of the adult who is the narrator of the earlier experiences». Si veda, inoltre, Coe 1984b.

la sua materia con una conclusione chiaramente prevista dalla prima frase, ed anche dal punto di vista strutturale, nel lavoro stesso, come prodotto letterario, che giunge a piena conclusione nel momento in cui si sente che l'avventura d'infanzia ha raggiunto il suo termine. La fine può essere relativamente semplice e ben definita [...]. Occasionalmente ci sono alcune esperienze idiosincratiche che, comunque, segnano la fine in modo non meno categorico<sup>2</sup>.

Qualunque sia l'evento che sancisce la fine dell'infanzia, il segno del cambiamento è dato dalla percezione di essere diventati altro, di essere entrati in una nuova fase dell'esistenza. Per riportare sulla pagina l'io bambino che vede, pensa ed agisce in maniera totalmente differente da un adulto non basta una descrizione accurata dei fatti; lo scrittore deve ricorrere a determinati meccanismi narrativi che permettono allo scrittore di superare il confine dell'infanzia. Prima di tutto è necessario spostare il punto di vista narrativo sul bambino. Lo scrittore tenta di giudicare e interpretare percezioni fisiche ed eventi *come se fosse* un bambino, adottando quello che Francesco Orlando, nel suo studio intitolato *Infanzia memoria e storia da Rousseau ai romantici* e dedicato al racconto d'infanzia, ha definito «sguardo dal basso» (Orlando 2007: 48), e che è riconducibile alla tecnica della focalizzazione (Genette 1976: 237-258). Escludendo rapidi spostamenti del punto di vista, cioè gli *andirivieni temporali* che riportano la prospettiva dell'adulto, il baricentro dell'osservazione deve restare per lo più fisso sul bambino. Il mondo viene osservato 'dal basso' perché coincide con il punto di vista 'più piccolo' del bambino, tale sistema di percezione viene trasferita sul piano testuale attraverso questa particolare tecnica di focalizzazione che viene adottata anche come prospettiva mentale, applicandosi alle modalità attraverso le quali i bambini interpretano le cose.

Nel suo studio dedicato al racconto d'infanzia in Spagna Ricardo Fernández Romero (2007) ha mostrato come questo genere sia legato in modo particolare ai *Recuerdos de niñez y de mocedad*

---

<sup>2</sup> Coe 1984a: 77; «This sense of completeness is essential to the genre, both thematically, in the sense that the writer sees himself and fashions his material with the conclusion clearly envisaged from the first sentence, and also structurally, in that the work itself, as a literary artifact, comes to a full close point at which the adventure of childhood is felt to have reached its termination. The ending may be comparatively simple and clear-cut [...]. Occasionally there are more idiosyncratic experiences which, however, mark the end no less categorically».

di Miguel de Unamuno e all'opera del medico Santiago Ramón y Cajal intitolata *Mi infancia y juventud*. Questi due testi, in particolare l'opera di Unamuno, fungono da riferimento per la successiva tradizione letteraria e in particolare l'opera di Unamuno.

I *Recuerdos de niñez y de mocedad* furono pubblicati nel 1908, e sono il frutto della rielaborazione di una doppia serie di articoli apparsi sul *Nervión* di Bilbao tra il 1891 e il 1892<sup>3</sup>. Lo studio del testo consente di identificare l'uso di meccanismi retorici che lo scrittore utilizza per indicare il 'punto di scarto' tra età infantile ed età adulta. L'opera è divisa in due parti (a cui si aggiunge un *Estrambote* conclusivo) che corrispondono esattamente all'infanzia e alla giovinezza. L'ultimo capitolo della *Primera Parte* si apre con la brusca introduzione dell'evento che segna la definitiva fine dell'infanzia del piccolo Miguel:

Pero el suceso verdaderamente nuevo, verdaderamente imprevisto, el suceso que dejó más honda huella en mi memoria, fue el bombardeo de mi Bilbao, en 1874, el año mismo en que entré al Instituto. En él termina propiamente mi niñez y empieza mi juventud con el bachillerato. (Unamuno 1966: 129)

L'ingresso della storia nella vita del bambino e dell'intera cittadina, con la violenza del bombardamento, segna la fine del mondo ingenuo e poetico dell'infanzia lasciando lo spazio alla dura realtà della vita adulta: «las mujeres, lloraban algunas, los hombres trataban de animarse animándolas» (Unamuno 1966: 129). Il ricorso a vocaboli come «terminar» e «empezar» mette in luce una particolare visione della vita fatta di luoghi, contemporaneamente spaziali e temporali, che si susseguono uno dopo l'altro: il confine segna così il termine di una fase e l'inizio di un qualcosa di nuovo.

La guerra viene vista e vissuta con gli occhi di un bambino, adottando la prospettiva dal basso: la città blindata e piena di soldati, i giorni senza scuola, gli atti di eroismo conferiscono a quel periodo un carattere insolito:

---

<sup>3</sup> Le prime segnalazioni si devono ad uno studio di Serrano (1986), gli articoli sono stati raccolti e pubblicati per la prima volta da Ereño Altuna (1999a: 239-262), e raccolti successivamente dallo stesso Ereño Altuna (1999b: 170-204). Sul rapporto tra gli articoli e l'autobiografia si veda inoltre Unamuno 1998: 13, in cui Laureano Robles fornisce uno schema sulle corrispondenze macroscopiche tra le due stesure, nella consapevolezza che il testo del 1908 sia «un texto corregido, amañado y preparado en una unidad temática».

Y empezó para mí uno de los periodos más divertidos, más gratos de mi vida. En los más recónditos senos de mi conciencia aparece el bombardeo de mi villa como edad heroica y remotísima, confinante con las nieblas de la prehistoria y los carlistas como vagas reminiscencias de fósiles, mamutes y mastodontes de esta mi edad genesiaca. (Unamuno 1966: 129)

Si assiste, in questo passaggio, a una spazializzazione dell'esistenza, rappresentata quasi come uno spazio disteso, sconfinato, un campo in cui ogni epoca confina con la precedente e la successiva. Unamuno, in questo modo, costruisce una sorta di mitologia delle diverse età della vita, in cui esiste una preistoria popolata da dinosauri che vengono custoditi come ricordi fossili e che possiede confini poco definiti, nebbiosi, vaghi e sfumati nella memoria. L'orrore di un bombardamento può dunque sembrare eroico e per certi aspetti favoloso: viene percepito come un termine ultimo, confine netto che segna la fine dell'infanzia, di un'epoca, e di una parte del testo. L'autore sembra mettere in scena le età dell'uomo come dei *tableaux vivants*, attraverso una metafora in cui le singole età sono luoghi della memoria che contengono dei ricordi specifici. Proprio riagganciandosi all'analogia tra le ere geologiche del mondo e le età dell'individuo e della sua coscienza Unamuno apre il primo capitolo della *Segunda parte*:

El bombardeo de la Villa marca el fin de mi edad antigua y el principio de mi edad media. De antes de él apenas conservo sino *reminiscencias fragmentarias*; después de él viene el hilo de mi historia. (Unamuno 1966: 131)

Il bombardamento «marca el fin», *segna il confine* tra l'«edad antigua» e l'«edad media» e l'inizio della sua «historia»: il ricordo e la narrazione si fanno più chiari, quell'istante traccia un confine netto nella vita del bambino perché a partire da quel momento nulla sarà più come prima. Le bombe distruggono la città e interrompono il quotidiano svolgimento della vita. La guerra con la sua dura realtà squarcia il velo che ricopriva la piccola dimensione privata e familiare del bambino per introdurre il mondo con tutta la sua violenza: questo evento segna dunque la fine dell'infanzia e l'inizio della prima giovinezza. Le espressioni scelte da Unamuno evocano un confronto tra questa rottura percepita dal soggetto e quella vissuta da un'intera umanità nel passaggio dall'antichità (infanzia) al medioevo (prima giovinezza) in seguito alle invasioni

dei barbari (bombardamento). Il “filo della storia” incomincia a dipanarsi nel momento in cui l’individuo prende consapevolezza di sé e del proprio ruolo nel mondo e questo avviene solo con l’introduzione di un confine. Tutto ciò che precede questo momento sopravvive sotto forma di frammenti che vengono rimessi insieme dall’autore, ma come accade in ogni ricostruzione di questo tipo, le combinazioni sono molteplici come i disegni o i *testi* finali.

L’operazione di recupero e rielaborazione, che si pone su una linea agostiniana e petrarchesca, si può definire raccolta degli *sparsa fragmenta* della memoria e dell’individuo, richiamando, in questo modo, l’atto stesso di Unamuno che «iba marginando las hojas de *El Nervión* guardadas con cariño» (Unamuno 1966: 157), scrivendo appunto sui margini nuovi elementi frutto di un successivo recupero memoriale. I ritagli di giornale, «las hojas» concrete custodite con cura da Unamuno e conservate oggi presso la Casa museo Unamuno di Salamanca, non presentano alcuna nota: i margini reali della carta sono bianchi. È possibile ipotizzare che lo scrittore stia alludendo ancora a margini metaforici, lasciando intravedere una particolare modalità di scrittura; partendo da un nucleo determinato, l’articolo d’infanzia appunto, l’opera cresce e allarga i propri margini testuali fino a sconfinare in un nuovo genere letterario: l’autobiografia d’infanzia.

Ho scelto di aprire questo intervento richiamandomi ad una pagina dello *Zibaldone*, dedicata all’importanza dei confini per il recupero memoriale seguendo una traccia lasciata dallo stesso Unamuno che pone in esergo del capitolo intitolato *Moraleja* due versi di *Ad Angelo Mai*:

“Ahi, ahì, che conosciuto il mondo/non cresce, anzi si scema, e assai più vasto/l’etra sonante e l’alma terra e il mare/al fanciullin che non al saggio appare”

“Ay, ay que conocido el mundo/ no crece, antes bien mengua. Mucho más vastos/ el mar, la noble tierra, el resonante cielo,/ parecen que no al sabio al pequeñuelo”. (Unamuno 1966: 153)<sup>4</sup>

In queste pagine, in cui Unamuno riflette in termini più generali sull’infanzia dell’individuo e dell’umanità e sulla sua importanza

---

<sup>4</sup> La traduzione è di Unamuno stesso che inverte l’ordine di alcune parole all’interno degli ultimi versi per conservare la rima (rara in Leopardi) anche nel testo spagnolo.

ci si imbatte inoltre in alcune osservazioni riconducibili alla focalizzazione e allo spostamento:

Muchas veces contemplado desde el alto de la cordillera de Archanda mi villa nativa de Bilbao he pensado que ha ido achicándose, a pesar de su ensanche, a medida que he ido creciendo yo. [...] El mundo se empequeñece, como el pueblo nativo, según se agranda el hombre. (Unamuno 1966: 153)

Ancora una volta per determinare lo scarto di età Unamuno ricorre alla percezione legata a uno sguardo diverso, *dall'alto*. Lo scrittore adulto ricorda di aver osservato la sua Bilbao dall'alto della catena montuosa che la chiude e la delimita; si colloca sui confini che la natura stessa ha tracciato e vede la culla della sua infanzia dall'alto, da una posizione che gli permette di abbracciare con un solo sguardo tutta la città. Allo stesso modo lo scrittore ormai adulto ha la possibilità di collocarsi sul confine dell'infanzia e osservare, con uno sguardo retrospettivo d'insieme, quella parte della sua vita che è perfettamente chiusa e definita. L'io adulto possiede la consapevolezza che non è il mondo a restringersi: è l'io che, diventando adulto, cresce e cambia l'ampiezza del proprio modo di guardare. Il riconoscimento di tale cambiamento di prospettiva, sempre più "alto", sancisce, inevitabilmente il superamento di quella linea di confine sottile, metaforica ma ineludibile, che chiude e delimita l'infanzia.

### Bibliografia citata

- Cervantes, Miguel de (2001), *Don Quijote de la Mancha*, (1605-1615), ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- Coe, Richard N. (1984a), *When the Grass Was Taller*, New Haven, Yale University.
- Coe, Richard N. (1984b), *Reminiscences of Childhood. An Approach to a Comparative Mythology*, Leeds, Leeds Philosophical and Literary Society.
- Ereño Altuna, José Antonio (1999a), "Tiempos antiguos y Tiempos nuevos (1891-1892) de Unamuno, o la primera redacción de Recuerdos de niñez y de mocedad (1908)", *Letras de Deusto*, 82: 239-262.

- Ereño Altuna, José Antonio (1999b), *Escritos Bilbainos (1879-1894)*, Bilbao: 170-204.
- Genette, Gérard (1976), *Figure III* (1972), Torino, Einaudi.
- Leopardi, Giacomo (1991), *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), ed. Giuseppe Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, I, (nel ms. leopoldiano p. 1674).
- Orlando, Francesco (2007), *Infanzia memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Pisa, Pacini.
- Romero, Ricardo Fernández (2007), *El relato de infancia y juventud en España*, Granada, Universidad de Granada.
- Serrano, Carlos (1986), *Unamuno y El Nervión de Bilbao (1893-1895)*, in Gómez Molleda, María Dolores, ed., *Volumen Homenaje a Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca: 303-322.
- Unamuno, Miguel de (1966), *Recuerdos de niñez y de mocedad*, (1908), in Id., *Obras Completas*, VIII, Madrid, Escelicer: 95-169.
- Unamuno, Miguel de (1998), *Escritos inéditos sobre Euskadi de Unamuno*, ed. Laureano Robles, Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao.
- Unamuno, Miguel de (1999), *Escritos Bilbainos (1879-1894)*, ed. J. A. Ereño Altuna, Bilbao.
- Zanini, Piero (2000), *Significati del confine. I limiti naturali, storici, mentali*, Bruno Mondadori, Milano.





Damasio, Antonio y la ‘limpieza de la lengua’: la conciencia política de Damasio de Frías

Selena Simonatti  
(Università degli Studi di Pisa)

*Dulce es el cambio de todas  
las cosas*

Eurípides, *Orestes*, 234.

### 1. La *mudança* necesaria

El *Diálogo de las lenguas* de Damasio de Frías<sup>1</sup> se abre con un típico efecto de “dramatismo conversacional”: la evocación de una disputa a la que no se ha asistido pero de la que se tienen muy vagas noticias y cierta ansiedad de pormenores<sup>2</sup>. Cuando Antonio le ruega a Damasio que le refiera una conversación mantenida con los condes de Puñonrostro y Monterrey a propósito «de no sé qué de las lenguas y discreción» (*DLL*, fol. 125r), el amigo vuelve a manifestar su tolerancia hacia «el uso y novedad de los nombres y lengua» (*DLL*, fol. 126r), refiriéndose a cómo la presencia de italianismos en castellano había suscitado la neta oposición de los condes. Damasio, a pesar de ser consciente de la impopularidad de sus ideas, se decide a emprender una nueva defensa, esta vez alentada por el sincero interés de Antonio, garantía de una conversación que aspira a «averiguar verdades» (*DLL*, fol. 126v) y no a la proclamación de una superioridad intelectual. Cuando Damasio, finalmente, lo anima a considerar las razones de la opinión “autorizada” de los condes, entramos de lleno en la “dimensión política” del diálogo.

Los argumentos de Antonio apelan esencialmente a la salvaguardia del honor: la venerable reputación de una lengua depende de la conservación de su entereza contra cualesquiera «dictiones peregrinas» que la hagan «no sólo insolente sino que también bárbara», añadiendo «nueva vergüenza al antiguo oprobrio y afrenta

---

<sup>1</sup> BNE, ms. 1172, fols. 125r-143r (s. XVI), del que cito con la abreviatura *DLL*. Su transcripción en 1929 a cargo de Justo García Soriano tal vez haya perjudicado su lectura y difusión por no ser demasiado fiable (Montesinos 1932).

<sup>2</sup> Sobre la noción de *ficción conversacional* como recurso escénico de la oralidad en el género dialógico véase Vian Herrero 1989.

de toda nuestra nación» (*DLL*, fols. 132r-134r): palabras que se apoyan, evidentemente, en la idea de que la *fabla* siga *al imperio*, cual arquitrabe de su sólida integridad o reflejo de su desintegración política<sup>3</sup>. El nacionalismo lingüístico de Antonio, que defiende el valor supremo y radical de la *antiquitas*, se hace eco de las controversias que animaron a los humanistas de toda Europa durante varias décadas. Los numerosos emblemas de prestigiada antigüedad que aduce para mostrar cómo los antiguos, antes que los modernos, se habían disputado sin cesar un derecho de primacía genética en muchos ámbitos culturales y científicos, conciernen a varios episodios tópicos de la “arqueología lingüística” de la época. El más famoso es sin duda alguna el experimento del faraón Psamético, del que se habló ininterrumpidamente en la primera mitad del siglo XVI para documentar la primacía lingüística del frigio respecto al egipcio, y proclamarla lengua primigenia del hombre, porque fue en frigio que dos niños aislados de la comunidad pronunciaron la palabra «pan» (*beccus*)<sup>4</sup>. Seguían de cerca esta famosa prueba las creencias de que los Árcades «afirmaban de sí ser más antiguos que la Luna», que los egipcios inventaron la astrología<sup>5</sup>, y que «las fiestas y juegos públicos quieren los lidios que sean suyos por sólo el nombre» (*DLL*, fols. 128v-131r)<sup>6</sup>, que son para Damasio meras “historias fabulosas”<sup>7</sup>, como demuestran «gravísimos philóosophos» (*DLL*, fol. 128r) entre los que posiblemente destaque Erasmo, tal y como se aprecia en este adagio:

*Βεκκεσέληνος* [*Becceselenus*]. Proverbios dicebatur stupidus ac delirus, syderatus, aut admodum senex. Beccus Phrygum antiquissima lingua panem significat: *σελήνη* lunam. Vnde Arcades qui volunt mortalium omnium antiquissimi videre *προσέληνοι* dicuntur, tanquam antiquiores ipsa luna. (*Adagiorum Chiliades*, 2351. III, IV, 51)

<sup>3</sup> Cf. Asensio (1960).

<sup>4</sup> Herodoto, *Historias* (II, 2, par. 2).

<sup>5</sup> Herodoto (*Historias*, II).

<sup>6</sup> Herodoto (*Historias*, I, 94); el blanco de Damasio es también San Isidoro de Sevilla: «et inde ludi a Lydis vocati sunt. Varro autem dicit ludos a lusu vocatos, quod juvenes per dies festos solebant ludi exultatione delectare populum» (*Etym. PL* 82, XVIII: 16, cols. 651bc).

<sup>7</sup> Disienten con el experimento de Psamético Alfonso de la Torre (*Visión deleytable*, I, 3) y Lope de Vega (*La Arcadia*, V), que adscriben la disputa a la pareja caldeo-hebreo, como el *DLL*; Pero Mexía (*Silva de varia lección*, I, 25) confiere al hebreo la primacía de antigüedad.

En general, las confutaciones de Damasio pretenden corregir los errores sedimentados en el lenguaje, cotejando la etimología de los vocablos o conceptos cuestionados con el sentido que el uso o ciertas intenciones pragmáticas les atribuye. Muy pronto llega a contrastar las dicotomías calificativas de Antonio<sup>8</sup> con un único concepto aglutinador, que opone la inmovilidad de la *antiquitas* a la inestabilidad de la *consuetudo*: la sucesión ineluctable de un *hacerse* y un *deshacerse* (*mudança*), cuales movimientos connaturales de la vida del hombre y de la lengua que habla. Antonio, en cambio, que no concibe la *mudança* sino como progresivo deterioro, interpreta el uso como desgaste y la norma como garantía de custodia, auspiciando, igual que Nebrija, la conservación de un idioma que se pretende cada vez más cerca de su plenitud o cumplimiento<sup>9</sup>. Su tesis se inscribe íntimamente en la progresiva conciencia “teleológica” que concibió la variación lingüística como una réplica del desastre de Babel: la corrupción del latín era una fractura tan lamentable que el auspicio de la perfección del idioma nacional se aceptó como una vía de sincera expiación. Damasio, que niega toda perspectiva “teleológica”, al admitir que las lenguas mudan por el «peregrino tracto», está de acuerdo con la naturaleza de un proceso “corrosivo” que es, con más exactitud, el resultado de un movimiento impulsado por la «fuerça del Universo» (*DLL*, fol. 137v), para el cual no se invoca ninguna redención, ningún remedio. Aunque no se patentice la filiación aristotélica de esta idea, es evidente que se asienta en el precepto de la “corrupción generadora” (*De generatione et corruptione*)<sup>10</sup> que mueve Damasio a trascender las dinámicas contrastivas de *declinación/crecimiento* y *pureza/corrupción*, evidenciando la presencia de una amalgama

<sup>8</sup> Que se refieren igualmente al idioma y a sus hablantes: «Incorrupta», «entera», «sin mezcla de alguna otra estraña», «[vocablo] no forastero ni advenedizo», «[sin] dictiones peregrinas», «antigüedad», «perpetuadad invariable», «grave y judicioso [en conservar la autoridad de su patria]», «inconstantes y varios» vs «bastarda», «bárbara», «en alguna novedad particularmente estremados», «novedades», «sospecha de inconstantes».

<sup>9</sup> «para que lo que agora y de aquí adelante [...] se escribiere pueda quedar en un tenor y estenderse en toda la duración del tiempo que está por venir»: Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, prólogo.

<sup>10</sup> Sobre el mismo concepto, cf. también el *Dialogo delle lingue* (1542) de Speroni (1988: 311), la *Deffence* de Du Bellay (2003: 35-36) y *L'Ercolano* (1570) de Varchi (1995: *Quesito VI*): «la corruzione di una cosa è (come insegna Aristotele) la generazione d'una altra, [...] perché nessuna corruzione può trovarsi senza generazione [...]».

de materiales lingüísticos condicionados por el uso a ser adquiridos o a perderse:

Al fin, mirad en ello y veréis que van y vienen todas las cosas, forçadas de su natural inconstancia, sin mucho detenerse en este o en aquel estado; y pensad que el mismo curso han de hazer las palabras, envegecéndose unas, renovándose otras, escondiéndose éstas, descubriéndose aquéllas, al modo y manera, como dize vuestro amigo Horatio, de los árboles, que agora los veis verdes, ni tardarán mucho en venir floridos; verná el estío cuando los veréis cargados de su fructa; aquélla cogida, dexarán también la hoja, que cayendo sobre el suelo quedará con el frío invierno, desnudo, el pobre árbol de todo cuanto antes en él nos solía dar gusto y contento. Y finalmente, *quid placet aut odio est quod non mutabile credas*. (DLL, fols. 137r-137v)<sup>11</sup>

No es que Antonio ignore los efectos del tiempo, pero hace falta limitarlos para conjurar el riesgo de costumbres perniciosas (DLL, fol. 138r). Semejante equiparación de *lingua* y *mores* había impulsado a Antonio de Torquemada a condenar el “vicio de las mudanças de la lengua” en el *Manual de escribientes* (1552), al advertir que «no proceden por la mayor parte del mal o del bien que en las mismas consiste, sino de la flaqueza de nuestra naturaleza»<sup>12</sup>. Estas, en definitiva, no son más que una alteración de las costumbres consolidadas, virtud extinguida en los modernos, que por gallardía y curiosidad se jactan de renovar lo que tan sólo debería custodiarse<sup>13</sup>. Como Quintiliano, que se había opuesto a la penetración, en el latín, de palabras griegas y púnicas (*Inst.* I, V, 55), muchos humanistas defendieron la pureza lingüística de las lenguas románicas contra amenazas que ni Cicerón ni Quintiliano hubieran podido imaginar nunca. De hecho, la sincera idolatría por la Antigüedad no siempre produjo procesos de emulación crítica, sino interiorizaciones de *involucra* conceptuales a veces despojados de una real comprensión cultural, como había denunciado Erasmo en más de una ocasión, no solo cuando criticaba lo absurdo del *ciceronianismo*. De esta idolatría Antonio es un ejemplo clarísimo: hijo de un largo proceso de codificación comenzado en los albores de la modernidad, su clasicismo encarna perfectamente el sueño purista del más concluyente gobierno del idioma: la vigilancia y la expansión de sus “fronteras”. Las sombras que Nebrija y Torquemada

<sup>11</sup> Horacio, *Ars poetica*, vv. 56-63.

<sup>12</sup> Torquemada (1994: 9).

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 69-71 y DLL, fols. 138v-139r.

proyectan en él son tan emblemáticas que no creo sea ocioso plantearse el grado de incidencia de su homonimia onomástica: un gramático y un inquisidor podrían justificar, a mi modo de ver, el nombre del interlocutor de Damasio en el *DLL*, directo heredero de los pilares hegemónicos de la España moderna contrarreformista, salvaguardia y defensa de su unidad lingüística, política y religiosa.

## 2. Hombres y bárbaros

Cuando, casi al inicio del *DLL*, Antonio le reprocha a Damasio que con sus “sofisterías” estaría admitiendo «nuevas maneras y términos de hablar [...] trayéndolos de lenguas bárbaras y peregrinas», el amigo lo amonesta severamente: «Hablad, si sois servido, con más modestia, que no sé yo cómo sufrirían los italianos, franceses o alemanes que llaméis vos bárbara su lengua» (*DLL*, fol. 127r). Se interpreta así la irritación de muchos intelectuales que se opusieron duramente a quienes se arrogaban el derecho de considerar las lenguas vulgares como «una indistinta confusione di tutte le barbarie del mondo»<sup>14</sup>. No es ninguna casualidad que la etimología de la palabra *βάρβαρος* defendida por Antonio sea la misma que le indignaba tanto al poeta y lingüista francés Joachim Du Bellay, quien dedica un capítulo de su *Deffense* (Paris, 1549) al porqué «la Langue Françoysse ne doit estre nommée barbare», refiriendo cómo el uso del término se aplicara a intenciones semánticas denigrantes<sup>15</sup>, implícitas en su supuesto origen onomatopéyico: palabra con la que los griegos designaron a quienes pronunciaban su lengua torpemente, conforme indicaba un pasaje de la *Geografía* de Estrabón (XIV, II, 28), que Antonio trae a colación con cierto orgullo erudito (*DLL*, fols. 134v-135r). Damasio, que no ignora la referencia, considera que la acepción más propia de la palabra tiene que ver con una distancia eminentemente territorial, la de *oriundos* y *extranjeros*: que el resto fuese el resultado de un “recargo ideológico”, es lo que hacía notar también el gramático y helenista fran-

<sup>14</sup> Son palabras del ciceroniano Lazzaro Bonamico del *Dialogo delle lingue* (1542) de Speroni (1988: 296).

<sup>15</sup> «Barbares anciennement etoint nommez ceux, qui ineptement parlont Grec [...]. Depuis les Grecz transportarent ce nom aux meurs brutaux, & cruelz, appellant toutes nations hors de la Grece, Barbares»: Du Bellay (2003: 20-21).

cés Henri Estienne (1528-1598) en su monumental *Thesaurus Graecae Linguae*, que, al publicarse en 1572, sería otra de las referencias implícitas que hacen expresa la intención del autor de ubicar la escena ficcional del *DDL* en ese año<sup>16</sup>.

En las reflexiones lingüísticas de Damasio cabe consolidar, extender y sistematizar el empleo neutro del término ‘bárbaro’, empezando por erosionar la equiparación entre barbarie y brutalidad determinada por la división del mundo entre *griegos* y *no-griegos*. Al trasponer a la “lengua del forastero” la polémica originada sobre el *incorrupte loqui*, que había opuesto a las lengua “nobles” las vulgares, consideradas inhumanas, inarticuladas y no aptas a la excelencia de las doctrinas, Damasio pone al descubierto que la idea de “contaminación”, igual que la de barbarie, como había subrayado Erasmo, es principalmente una cuestión de perspectiva política<sup>17</sup>. También es por eso que en el *DLL* se habla de castellano (*nuestra lengua*) sin alcanzar una equiparación con el territorio del Imperio, ni afirmar o reforzar su oficialidad implícita<sup>18</sup>. Damasio no se olvida subrayar lo distintivo de una geografía peninsular tan sugerente en términos de heterogeneidad, de la que va captando *sonidos* y *pronunciaciones* «extrañas y muy diversas», adjetivos que no veo cómo podrían «plantear problemas a la coherencia ideológica de la obra» (Lledó-Guillem 2008: 94). Su sentido estriba, en mi opinión, en un esencial relativismo ideológico, que resal-

<sup>16</sup> «βάρβαρος, δ, ῥ, Barbarus, Pronuntiatione vitiosa et insuavi utens literasque male exprimens, blaesorum balborumque more. Hanc enim primam vocabuli huius signif. fuisse Strabo 14, scribit, per onomatopoeiam factum esse addens. Quum autem Graeci, inquit, hoc vitium in peregrinis linguis animadverterent, eos per convitium βάρβαρους appellare coeperunt, quasi crassilingues seu durilingues: tandem vero omnes, qui diverso ab illis sermone uterentur, hoc nomine appellarunt. [...] Sed mihi magis rationi [...] βάρβαρος, apud Paul. I Cor. 14, 11, Cujus est peregrinum et ignotum idioma [...]»: Estienne (2008: v. III, 119). Cf. también la distinción moral, espacial y lingüística que opera Varchi (1995: *Quesito III*).

<sup>17</sup> «Anacharsis apud Athenienses soloecismum facit, Athenienses apud Scythas»: Erasmo de Rotterdam (1969-2010, II. 9: 44, *ep.* 126). También en Du Bellay (2003: 20-21).

<sup>18</sup> Insinuando, quizás, cierta consonancia ideológica con el anónimo autor de la *Gramática de la lengua vulgar* de Lovaina (1559: 7-8), donde se cuestiona la definición hegemónica de ‘lengua española o castellana’: «A esta, que yo nombro Vulgar, algunos la llamaron lengua Española, en lo qual, a mi parescer, erraron, pues vemos que en España hai mas de una lengua [...]. Otros la llamaron Castellana, dándole el nombre de la provincia de Castilla, donde (según se dize) ella más floresce; lo qual [...] es nombre ambicioso, i lleno de imbidia».

ta la fragmentación lingüística para minimizar enfoques de tipo hegemónico: «en los gustos naturales pensad que cada uno defien- de con razón el suyo, [...]; así que ni nosotros podemos ser juezes como ni ellos en esta diferencia» (*DLL*, fol. 151r). Y si al pasar reseña de acentos e inflexiones tan variados, Damasio no puede evitar notar lo áspero y lo desagradable de ciertos sonidos, adop- tando el punto de vista al que el *uso* lo ha acostumbrado (su propia lengua), esa tabla de discordancias tiene sobre todo la función de destacar la infinita multitud de variables que las condiciones am- bientales, históricas y culturales imponen a los hablantes, como medidas relativas de gusto y juicio:

He querido con este breve discurso y con lo que aquí acaso se me ha ofrecido de las lenguas, de su pronunciación y sonido, mostraros cómo cada una gente d'estas está contenta con el suyo, y le parece aquél sin dubda que el mejor y cualquiera otro no tal [...]. Y pensad que esta variedad de pronunciaciones y este diferente sonido de lenguas [...] nos muestra con mucha razón y certeza ser los hombres en uni- versal todos los de cada nación, y las naciones todas cada una dife- rentes de la otra, en condiciones, complexiones, costumbres, afectos de ánimo y al fin ser el mundo todo cuales somos vos e yo. (*DLL*, fols. 153r-153v)

Damasio y Antonio también hablan dos lenguas diferentes y pueden comunicarse tan solo en virtud de un pacto dialógico que les consienta aniquilar toda hostilidad inherente a las diferencias; saben que el único remedio al “babelismo” es el conocimiento de la “lengua” del otro, en un espíritu de conciliación supranacional que está muy cerca del programa erasmiano recordado por Bernar- do Pérez Chinchón en el *Prólogo* a su traducción de la *Lengua*:

[...] de ser el lenguaje uno, éramos uno, hazíamos una estatua hermo- sa, concertada y bien compuesta; así por averse partido el lenguaje, somos ya muchas partes, y no un todo; feos y no hermosos, descon- certados, mal apuestos. No concierta ya francés con español, ni inglés con los dos; ni alemán con ytaliano, ni ytaliano con griego, ni griego con asiático, ni asiático con africano, *ni los de una nación conciertan entre sí mesmos*; porque adonde se diferencia el lenguaje, allí ay dife- rencia [...] y de la diferencia nasce la discordia [...] y finalmente pa- ramos todos en enemistad, odio, rancor, y como nunca ovéramos seydo partes de un mesmo cuerpo.

La función comunicativa del lenguaje, que ha de ser predomi- nante, rebasa las fronteras impuestas por criterios que no pasan de

ser ornamentales (uniformidad, antigüedad, integridad) y que sirven para definir espacios y fronteras, limitando o desviando la conciencia de aquel «mesmo cuerpo» que, para Damasio, no es otro que la misma condición humana. Se asientan así las bases de un relativismo, no solo lingüístico, que sepa considerar el horaciano «quid placet aut odio est quod non mutabile credas?» (*DLL*, fol. 137v) como prevención contra cualquier tipo de imperialismo ideológico<sup>19</sup>.

### 3. Uso y discreción

La distancia ideológica entre Damasio y Antonio estriba también en una distinta percepción de la naturaleza del lenguaje, como se observa en la segunda mitad del *DLL* (fols. 143r-155v), donde la discusión sobre *verba* y *res* adquiere un sorprendente protagonismo, confiriendo a la reflexión de Frías cierta afinidad con el interés que había despertado en ámbito italiano<sup>20</sup>. Sin adentrarnos en los pormenores de la cuestión, y lejos de rebajar *tout court* el núcleo del *DLL* a la oposición entre platonismo y aristotelismo<sup>21</sup>, baste indicar que el convencionalismo lingüístico defendido por Damasio, contra la idea de una inherencia originaria entre la palabra y la realidad designada, confiere al discurso sobre la natural permeabilidad del lenguaje una base filosófica aún más firme, ya que entronca con la afirmación de un lenguaje despojado de una sacralidad intrínseca y, por lo tanto, no inviolable.

La referencia explícita al *Crátilo* (*DLL*, fol. 148r), diálogo platónico adscrito a esta problemática, habría de sopesarse con la evocación implícita del coloquio erasmiano *De rebus ac vocabulis*,

<sup>19</sup> Horacio, *Epístolas*, II, 1: 100: «¿Puede haber nada que a los hombres / inspire siempre amor o siempre odio?». El acento sobre la inconstancia de las aficiones humanas conecta con el tema del *DLL*: la epístola es una comparación refinada entre antiguos y modernos, que Horacio intenta rehabilitar denunciando los límites de una valoración artística medida con el único criterio de la antigüedad.

<sup>20</sup> Interés subrayado en Pozzi (1988: 16-17) y evidente en el espacio que la reflexión lingüística italiana le concedió ya a partir de *Il Cesano* de Claudio Tolomei (Venezia, Giolito, 1555), donde se hace tópica la referencia directa al *Crátilo* de Platón.

<sup>21</sup> Como hace Cozad (1983) y atenúa Lledó-Guillem (2008: 85 y *passim*), que enfoca la cuestión bajo el prisma de la pareja antinómica '*physis/techné*'.



que profundizaría la cuestión del signo lingüístico en términos de oposición dialéctica entre *realidad-apariencia*, abriendo otra brecha hacia interpretaciones de carácter político de un discurso solo en apariencia “exclusivamente lingüístico”. El coloquio, traducido al castellano en torno a 1529<sup>22</sup>, discute la relación entre las instancias *verba/res* a partir de la relativización de los *nombres* y la valoración ética de las *obras*. De igual tenor es el juicio de Damasio en el *Diálogo de la discreción*, cuando, después de una larga disertación erudita sobre semántica y etimología, aconseja desocuparse de la realidad en cuanto exclusiva manifestación lingüística – «constándonos de la cosa, vivamos poco solícitos del nombre y de su origen»<sup>23</sup> –, en un sentido idéntico al que Sócrates quería apuntar al final del *Crátilo*, cuando advierte que «hay que conocer y buscar los seres en sí mismos más que a partir de los nombres» (439b).

Lo que revelaba, en cambio, el furor etimológico que se vivió en la Europa del siglo XVI era una decidida inclinación por los *verba*. Damasio se muestra muy crítico con las controversias de “arqueología lingüística” que entretuvieron a muchos intelectuales de la época<sup>24</sup>, alentados por la búsqueda de un lenguaje primigenio que no tardó en decretar la primacía del hebreo, porque se le consideraba capaz de reflejar de forma perfecta la naturaleza misma de las cosas, por ser emanación directa de la voluntad divina<sup>25</sup>. En línea con estas ideas – que deslizarán en cuestiones cabalísticas –, Antonio concibe la lengua como un santuario y limita la acción del hablante a su custodia, sin considerarlo en absoluto un principio regulador de la *consuetudo*:

Dam. [...] Y no entendáis que así acaso y temerariamente se introduzen y ponen las cosas en uso, principalmente las de la lengua,

<sup>22</sup> Por el benedictino Alonso de Virués (Erasmus de Rotterdam 2007: 296-300). Sobre el erasmismo del autor remito a mi artículo en preparación «Erasmus y otras sombras en los *Diálogos* supérstites de Damasio de Frías».

<sup>23</sup> BNE, ms. 1172, fol. 9r. La edición crítica del *Diálogo de la discreción* que estoy preparando se inserta en el marco del proyecto de investigación sobre el diálogo hispánico dirigido por Ana Vian Herrero (Universidad Complutense de Madrid).

<sup>24</sup> Sobre estos fermentos en España, que culminaron con las teorías de López Madera y Martín de Viciñana, cf. Bahner 1966.

<sup>25</sup> Lengua de la ‘concordia universal’ pero también medio para imponer una verdad religiosa: cf. Demonet 1992: 337-340 y *passim*. Véase también Eco (1993: 83-128).

que nunca en ella dexa de haber razón de propiedad, de gala, de buen sonido, de mejor composición, o si no de imitación.

Ant. ¿Qué llamáis “de imitación”?

Dam. La authoridad de inventar y poner nuevos nombres a las cosas, principalmente es d’él. Después d’él, como dize Platón, del prudente y sabio Nomenclador. Con su exemplo, luego, o a su imitación proseguimos los demás con el uso de lo que ellos primero inventaron; y así vienen a perpetuarse las novedades, haziéndose propios y naturales los términos del principio de un solo discreto inventor. (DLL, fol. 136v)

Pasaje controvertido, del que Lledó-Guillem (2008: 92) deduce la clave platónica de la conciencia lingüística de Frías, al referir la frase «la authoridad de inventar y poner nuevos nombres a las cosas, principalmente es d’él» a una entidad espiritual en la que sustenta la idea de un “impositor de los nombres” inspirado por Dios<sup>26</sup>. Considero, en cambio, que *consuetudo* y *discretio* son vertientes de un mismo planteamiento, al ser el «discreto inventor» un complemento de la ‘jurisdicción’ del uso, «maestro y señor que es del hablar» (DLL, fol. 136r)<sup>27</sup>. Como Sócrates, Damasio también cree que sea éste «entre los hombres el más escaso de los artesanos» (*Crátilo*, 389a)<sup>28</sup> y lo demuestra con la “investidura” de la *discreción*, virtud excepcional que, sin embargo, discrepa de las facultades del «sçavant homme» (*Deffence*, II, 6) y del restrictivo ejercicio del *consensus eruditorum* que Quintiliano observa como *ratio* normativa del *sermo purus et latinus* (*Inst. Orat.* 1, 6, 45)<sup>29</sup>. Resulta evidente, pues, que son varias las matrices conceptuales de la teoría del “discreto nomenclador” que quedan por estudiar. Damasio, en definitiva, es un refinado analista del uso, y a pesar de los acentos puestos en la *techné* de los impositores de los nombres, no opera valoraciones de carácter normativo: como no les concede a los gramáticos más poder prescriptivo del que el uso les otorgaría, tampoco les confiere a los discretos más fuerza innovadora de la que sabe captar su experiencia, por ser ellos “norma viva” o

<sup>26</sup> Los hombres muy sabios y discretos recibirían «la inspiración directa de “él”, que identificamos tanto con el Bien Supremo, de acuerdo a Platón, como con Dios, respondiendo a la mentalidad religiosa del siglo XVI», y «el cambio [lingüístico] es bueno porque tiene un origen divino y por ello las novedades se convierten en naturales»: Lledó-Guillem (2008: 93).

<sup>27</sup> Horacio, *Ars poetica*, 70-72.

<sup>28</sup> *Crátilo* 388e-389a. A este propósito cabe recordar que Sócrates niega abiertamente la identidad divina del ‘legislador de los nombres’ (*Crátilo* 438c).

<sup>29</sup> Sobre el concepto de *consensus eruditorum*, véase Alberte (1987).

“guardianes del uso”, y no preceptores de modelos preestablecidos o emanados por entidades superiores, idea implícita en la “ontología” misma de la discreción, que por definición rehúye la *norma* acoplándose con lo variable de la *forma*.

#### 4. Algunas conclusiones

La conciencia lingüística y normativa de Frías adquiere importancia sobre todo si la situamos en el marco europeo, al cotejarla con las principales tendencias francesas e italianas que el autor demuestra conocer y aprovechar ampliamente en su discurso<sup>30</sup>. Y sin embargo, su reflexión parece eludir la confrontación directa con las problemáticas que animan las discusiones sobre la lengua en su tiempo: la débil huella que queda de los móviles ideológicos de la *defensa* y del *elogio*<sup>31</sup> se relega a la *porfía* de Antonio, quien los rehabilita para aplicarlos a la “doctrina” de la limpieza de la lengua.

Muchas de las razones por las que se ha venido subrayando, en las últimas décadas, la importancia del *DLL*<sup>32</sup> acaban entroncando, directa o indirectamente, con el juicio formulado por Eugenio Asensio en 1975, quien reconocía en Damasio de Frías un clásico olvidado de las letras españolas. Pocas de ellas, sin embargo, se preocupan por subrayar la trascendencia de la postura defendida por el autor, en la que se perfila una conciencia política en la que podrían quedar justificadas la sospecha de una procedencia conver-

---

<sup>30</sup> Las que considero ‘dos intertextualidades primarias del *DLL*’ (la *Deffence* de Joachim du Bellay y el *Dialogo delle lingue* de Speroni, a su vez conectados entre sí) y oportunos cotejos con el pensamiento lingüístico de Castiglione, Henri Estienne, Joachim Périon, etc... descifrarían una parte conspicua de este entramado de fuentes que es el *DLL*. Es lo que me propongo hacer en un trabajo de próxima publicación: «Damasio de Frías y el purismo lingüístico de la Europa del siglo XVI».

<sup>31</sup> Arquitraves de la reflexión lingüística de la época, como aclara el análisis de Terracini en el que esa estudiosa los define como la «gramática de las apreciaciones gramaticales» (1989: 56); cf. también Romera-Navarro (1929).

<sup>32</sup> Mondéjar (1983), quizás el único en centrarse en aspectos también socio-lógicos, examina la oposición lingüística *advenedizo-castizo*; Montero Delgado (1984 y 2003) sitúa el diálogo en el marco de la polémica con Herrera y Villegas; Salazar Ramírez (2006) estudia las afinidades con las posturas defendidas por Valdés en su *Diálogo de la lengua*, acercamiento que merecería mayor profundización.

sa<sup>33</sup> o las razones por las cuales sus diálogos nunca corrieron impresos<sup>34</sup>. Es muy débil, de hecho, la intención de ahondar en los pioneros acercamientos de Pensado (1982), quien veía en la “fractura” ideal entre *lengua e imperio* el núcleo irradiador del pensamiento de Damasio. Todo lo que esto conlleva, además del análisis de los instrumentos dialécticos y de los materiales con los que se consigue, está por estudiar. Los pocos datos aportados aquí quisieran destacar que el *DLL* rebasa el marco de una «discusión esencialmente lingüística» (Nougué 1976: 187), y franquea tanto los límites temáticos de la «lucha entre claridad y afectación» (Nougué 1976: 134) como la diatriba entre convencionalismo y naturalismo: el núcleo conceptual que concierne al *logos* se presta también para otros instrumentos de medición crítica, capaces de ahondar en dinámicas de “higiene” y “limpieza” no sólo lingüísticas.

Únicamente en el espacio utópico de la literatura, el “libertinaje” de Damasio, amigo *de novedades e ynvençiones*, aficionado a las *mudanças* y fervoroso y temerario “italianizante”, puede resultar más razonable que el sueño purista de Antonio, no tan fácilmente cuestionable fuera de esos límites ficticios. Contra una “estandarización” del idioma que promueve criterios de superioridad hegemónica, Damasio no solo acomete un distinto ideal lingüístico, sino que opone un ideal político que rechace el gobierno absoluto del hombre y las leyes infranqueables del poder auto-autorizado. Lo sugieren también sus últimas palabras, en las que deja deslizar un italianismo tan emblemático como *parlar*, operando la más consecuente lección de tolerancia:

Yo aquí, como con tan amigo, he holgado de parlar este rato que a solas hemos venido. Que sea lo que digo o lo que vos, va poco. Las disputas no por eso dexan de ser buenas, pues siempre, tractadas con ánimo amigo o sin ambiciosa competencia, se saca d’ellas algún provecho, a lo menos hele yo sacado muy grande en tan buen rato de entretenimiento. (*DLL*, fol. 155v)

<sup>33</sup> Cf. Cozad (1976: XLV-XLVI) y Bates (1978: 836).

<sup>34</sup> Menos el *Diálogo de amor*, impreso en Burgos (1593), a cargo de Juan del Encinas, que declara desconocer el nombre del autor, y prohibido a partir de 1624. Sobre este diálogo, Asensio (1975) y Malpartida Tirado (2006).

### Bibliografía citada

- Anónimo (1966 [1559]), *Gramática de la lengua vulgar de España* (Lovaina), edición facsimilar y estudio de Rafael de Balbín y Antonio Roldán, Madrid, CSIC.
- Alberte, Antonio (1987), “Cicerón y Quintiliano ante los principios analogistas y anomalistas”, *Minerva. Revista de filología clásica*, 1: 117-128.
- Asensio, Eugenio (1960), “La lengua compañera del Imperio”, *Revista de Filología Española*, XLIII: 399-413.
- Asensio, Eugenio (1975), “Damasio de Frías y su *Dórida*, diálogo de amor. El italianismo en Valladolid”, *NRFH*, XXIV-1: 219-234.
- Bates, Margaret (1978), “*Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXI, 4: 835-836.
- Bhaner, Werner (1966), *La lingüística española del Siglo de Oro. Aportaciones a la conciencia lingüística en la España de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ciencia Nueva.
- Cozad, Mary Lee (1975), *An Annotated Edition of a Sixteenth Century Novel of Chivalry: Damasio de Frías y Balboa's Lidamarte de Armenia, with introductory study*, Thesis (Ph. D. in Romance Languages and Literatures), Univ. of California.
- Cozad, Mary Lee (1983), “A Platonic Aristotelian Linguistic Controversy of the Spanish Golden Age: Damasio de Frías’ *Diálogo de las lenguas* (1579)”, en *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval: 203-227.
- De la Torre, Alfonso (1991), *Visión deleytable*, ed. Jorge García López, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Du Bellay, Joachim (2003), *Deffence, et illustration de la langue françoise*, ed. Goyet, Francis, O. Millet, Paris, Honoré Champion.
- Eco, Umberto (1993), *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza.
- Erasmus Roterodamus (1969-2010), *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, Amsterdam, North-Holland.
- Erasmus Roterodamus (2007), *Elogio de la locura. Coloquios* (trad. de Alfonso de Virués), México, Editorial Porrúa.

- Estienne, Henri (2008), *Thesaurus Graecae Linguae*, ed. M. Costagliola, La Scuola di Pitagora ed., Napoli, voll. 9 [vol. III].
- Frías y Balboa, Damasio de (1929), *Diálogos de diferentes materias. Inéditos hasta ahora*, ed. Justo García Soriano, Madrid, G. Hernández y G. Sáez.
- Lledó-Guillem, Vicente (2008), *Literatura o imperio: la construcción de las lenguas castellana y catalana en la España renacentista*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta.
- Malpartida Tirado, Rafael (2006), “La caza de amor es de sofistería: el pulso dialéctico en la *Dórida* de Damasio de Frías”, en Rallo Gruss, Asunción, R. Malpartida Tirado, eds., *Estudios sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006: 479-92.
- Mexía, Pedro (2003), *Silva de varia lección*, ed. I. Lerner, Madrid, Castalia.
- Mondéjar, José (1983), “Advenedizo frente a castizo. (Los italianismos en la lengua literaria del siglo XVI)”, en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, I: 413-439.
- Montero Delgado, Juan (1984), “Damasio de Frías y Herrera: notas sobre unos roces literarios”, *Archivo Hispalense*, 206: 115-121.
- Montero Delgado, Juan (2003) “Noticia de un texto recuperado: la invectiva de Damasio de Frías contra Antonio de Villegas y su *Inventario*”, *Voz y Letra*, XIV, 2: 79-98.
- Montesinos, José F. (1929), “*Diálogos de diferentes materias*, inéditos hasta ahora. Edición de J. García Soriano”, *RFE*, 19 (1932): 189-193.
- Nougué, André (1968-1972), “Teorías de los españoles del siglo XVI sobre la evolución de su lengua (o claridad y afectación)”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXV: 457-477.
- Nougué, André (1976), “El *Diálogo de las lenguas* de Damasio de Frías y Balboa”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX: 134-174.
- Pensado, José Luis (1982), *Una crisis en la lengua del imperio*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Platón, *Diálogos*, II, Madrid, Gredos, 2008.
- Romera-Navarro, M. (1929), “La defensa de la lengua española en el siglo XVI”, *Bulletin Hispanique*, XXXI: 204-255.

- Salazar Ramírez, María Soledad (2006), "El *Diálogo de la lengua* de Valdés y el *Diálogo de las lenguas* de Damasio de Frías", en Girón Alconchel, J. Luis, J. Jesús de Bustos Tovar, eds., *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, II: 2063-2072.
- Simonatti, Selenia (en preparación), *Damasio de Frías y el purismo lingüístico de la Europa del siglo XVI*.
- Simonatti, Selenia (en preparación), *Erasmus y otras sombras en los Diálogos supérstites de Damasio de Frías*.
- Speroni, Sperone (1988), *Dialogo delle lingue* (1542), en Pozzi, Mario, ed., *Discussioni linguistiche del Cinquecento*, Torino, Utet, I: 279-335.
- Terracini, Lore (1989), "Alabanza de lengua, menosprecio de gente en la cultura lingüística de los Siglos de Oro", *Actas de la AIH*: 55-76.
- Torquemada, Antonio de (1994), *Manual de escribientes* (1552), en Id., *Obras Completas*, t. I, Madrid, Turner (Biblioteca Castro).
- Varchi, Benedetto (1995), *L'Hercolano*, ed. Antonio Sorella, Pescara, Libreria dell'Università.
- Vega, Lope de (1975), *La Arcadia*, ed. Edwin Morby, Madrid, Castalia.
- Vian, Ana (1988), "La ficción conversacional en el diálogo renacentista", *Edad de Oro*, VII: 173-188.





Migrazioni di senso tra testo, scena e platea, attraverso le arti visive: due esempi dal teatro di Buero Vallejo

Simone Trecca  
(Università degli Studi Roma Tre)

## 1. Premessa

L'accostamento dei due drammi che prenderò in analisi nel presente lavoro è, per certi versi, abituale, almeno da quando, già nel 1973, Ricardo Doménech decise di analizzarli, nonostante la distanza tra le rispettive date di composizione, in due capitoli consecutivi del suo imprescindibile studio sul teatro di Antonio Buero Vallejo. Secondo il critico recentemente scomparso, infatti, *Las Meninas* (1960) e *El sueño de la razón* (1970) possono essere letti, assieme a *Un soñador para un pueblo* (1958), come una trilogia, «en tanto que aclaran importantes aspectos del teatro histórico de Buero Vallejo, que hasta aquí no han sido suficientemente atendidos... o entendidos» (Doménech 1993: 196). La serie si sarebbe aggiornata pochi anni dopo con la comparsa di *La detonación* (1977), come non mancò di segnalare lo stesso studioso nella seconda edizione del suo lavoro, preparata a vent'anni di distanza, quando ormai anche la puntuale indicazione di un mancato approfondimento, da parte della critica, della complessità del teatro storico del drammaturgo aveva ispirato importanti riflessioni, tanto che alle più recenti edizioni di entrambe le opere che qui interessano si fanno giustamente precedere pagine dense di considerazioni sulle caratteristiche e le funzioni del dramma storico bueriano<sup>1</sup>. Una loro lettura parallela, però, è ugualmente proficua anche quando la prospettiva scelta si discosti da quella appena delineata, come dimostra la *Trayectoria dramática* tracciata da Luis Iglesias Feijoo nel suo fondamentale lavoro del 1982, dove non mancano, nel capitolo dedicato al *Sueño de la razón*, espliciti rimandi a *Las Meninas*, mirati a metterne in luce le affinità e le pos-

---

<sup>1</sup> Ciò vale sia per i due volumi curati per la Colección Austral, rispettivamente da Virtudes Serrano e Mariano de Paco (Buero Vallejo 1999; Buero Vallejo 1991), sia, è il caso in questa sede di segnalarlo, per le traduzioni italiane recentemente uscite, una a cura di Marco Pannarale (Buero Vallejo 2007a), l'altra con introduzione di Maria Teresa Cattaneo (Buero Vallejo 2007b).

sibili divergenze, non solo sulla base del trattamento dei personaggi e degli argomenti di matrice storica, bensì pure degli aspetti relativi alla evoluzione della scrittura di Buero Vallejo, man mano che è andata affinandosi la sua concezione della rappresentazione teatrale e della funzionalità degli elementi della messa in scena. Se, infatti, già Doménech rilevava che «en *El sueño de la razón* hay algo – o mucho – de respuesta personal, original a determinados problemas estéticos que, hacia 1960, no se habían planteado en nuestro teatro» (Doménech 1993: 196), Iglesias Feijoo non esita a presentare la *fantasía* su Goya come un'opera di superamento di quella che considera la seconda fase della poetica del drammatologo, poiché in essa egli «da un paso decisivo en la dirección del “teatro total” que en estos años constituye su meta y abre una nueva vía en su técnica dramática» (Iglesias Feijoo 1982: 397)<sup>2</sup>.

Pur tenendo ben presenti questi ed altri punti di riferimento che esplicherò in seguito, la mia proposta di lettura prende le mosse da una considerazione che ne determina necessariamente l'approccio: in entrambe le opere si ravvisa la centralità della pittura, in quanto arte visiva, non solo nella strutturazione dei temi e delle dinamiche drammatiche, ma anche nella composizione di un discorso teatrale che implica una richiesta di cooperazione allo spettatore nel processo della significazione. Ciò ha indotto l'autore a mettere in campo importanti elementi di costruzione del senso a partire da una relazione di sinergia tra il testo drammatico e la sua richiesta di realizzazione scenica, relazione mediata, evidentemente, dalla dimensione pittorica e dai discorsi che essa genera nei due testi. Nella presente analisi, pertanto, tali caratteristiche saranno considerate secondo la funzione che esse svolgono all'interno di un processo comunicativo complesso, che interroga lo spettatore non solamente riguardo agli argomenti trattati nei drammi, ma anche sul suo ruolo di osservatore attivo.

*Las Meninas* e *El sueño de la razón*, che debuttarono rispettivamente al Teatro Español il 9 dicembre 1960 e al Teatro Goya dieci anni più tardi, rappresentano l'omaggio a due artisti, molto cari a Buero Vallejo che fu per prima vocazione pittore e solo in un

---

<sup>2</sup> Lo conferma Dixon 1987, il quale sottolinea che uno dei segnali che indicano il passaggio a una terza tappa della drammaturgia di Buero è proprio l'intensificazione dell'uso dei cosiddetti effetti di immersione. Per una attenta analisi semiologica dei due testi è imprescindibile la lettura della monografia di Mabel Brizuela (Brizuela 2000).

secondo momento, dopo il trauma della guerra e della prigionia franchista, drammaturgo<sup>3</sup>. Si tratta di due testi accomunati, come ho già anticipato, dal protagonismo che vi assumono l'arte e la figura dell'artista, ma anche dalla presenza del tema del rapporto tra questi e il potere, nonché dall'accurata contestualizzazione storica, uno durante il regno di Filippo IV, l'altro all'inizio del *vergognoso decennio* di governo di Fernando VII. Tuttavia, proprio la sostanza scenica principale, vale a dire l'uso dell'elemento pittorico nella costruzione dell'impianto performativo, sembra allontanare due drammi che, almeno nelle intenzioni e nei contenuti più espliciti, potrebbero dar luogo a una certa complementarità. Se infatti, come è stato segnalato di recente da Elizabeth Drumm, nella *fantasía velazqueña* l'opera del pittore brilla per la sua totale assenza concreta, in quella dedicata a Goya le *pinturas negras* invadono di continuo il campo visivo dello spettatore, tempestandolo di informazioni connotative fondamentali per una adeguata ricezione. Ciò ha fatto sì che la critica si sia spesso occupata del rapporto tra il Velázquez storico e il Velázquez bueriano, oppure del significato del quadro *Las Meninas* proposto dal drammaturgo attraverso la sua opera e i suoi saggi, concedendo un'attenzione relativamente limitata al fatto che in scena la pittura non è visibile<sup>4</sup>; di contro, nel caso del *Sueño de la razón*, diversi studiosi hanno tentato di approfondire il significato e le funzioni delle *pinturas negras* di Goya all'interno del dramma<sup>5</sup>. Se in questa sede provo a riaprire la que-

<sup>3</sup> È ormai inammissibile qualsiasi tentativo di ridurre i drammi a semplici testi d'occasione, grazie al lavoro di molti critici che ne hanno messo in luce le caratteristiche che li rendono opere compiutamente e coerentemente inserite nella poetica dell'autore. Una delle motivazioni profonde che spingono Buero Vallejo a drammatizzare le vicende di due dei pittori spagnoli più significativi va ricercata nell'esigenza, dichiarata dallo stesso autore, di «pintar de otra manera», operazione di cui Dixon 2001 rileva le varie declinazioni lungo tutta la sua opera.

<sup>4</sup> In tal senso, oltre a Drumm 2002, si vedano specialmente Edwards 1996 e O'Connor 1996: 83-102; quest'ultima offre, tra l'altro, spunti molto interessanti per un accostamento delle figure di Velázquez, Pedro e, in un certo senso, Martín, alla personalità artistica, etica e teatrale dell'autore. Sulla complessità della comunicazione teatrale in *Las Meninas*, specialmente in relazione al problema del destinatario e alla questione del prospettivismo, rimando in particolare al lavoro di Carrasco Muñoz 1980 e all'introduzione di Serrano alla sua edizione dell'opera (Serrano 1999).

<sup>5</sup> Nel 1998, Silvia Monti rilevava giustamente che, anche nel caso di Goya, la critica si era più spesso concentrata sulle questioni storiche o ideologiche

stione, si deve dunque agli stimoli ricevuti dalla lettura parallela dei due testi, che può forse contribuire a far emergere ulteriori particolari di quell'affascinante discorso sulla funzione filosofica dell'arte avviato, in entrambi, da Antonio Buero Vallejo.

Dichiarate, fin qui, le motivazioni del mio approccio analitico, mi pare opportuno chiudere queste premesse con una prima constatazione sulla sostanza drammatica delle due opere, per mettere in luce un dato al quale finora si è data scarsa importanza, e che qui invece dovrà essere tenuto ben presente, poiché condiziona le scelte dell'autore in merito all'uso della pittura sulla scena: in *Las Meninas*, i quadri di Velázquez sono l'oggetto principale delle attenzioni inquisitorie dei potenti e degli invidiosi, a corte, tanto da costituire uno dei tre argomenti accusatori al momento del processo informale contro di lui al quale assistiamo nella seconda parte<sup>6</sup>. Non è così nel caso di Goya, che nel famigerato *Libro verde*

---

sollevate nel dramma o sul profondo pessimismo che da esso emergerebbe. Non mancava tuttavia di segnalare l'articolo di Dowling che, già nel 1973, tentava di leggere le *pinturas negras* a partire dal testo di Buero, sottolineando però che tale approccio non prevedeva lo studio della loro funzione teatrale. Il saggio di Monti, in effetti, è motivato dalla necessità di «considerar su peculiar función teatral, basada en una compleja relación, que incluye los planos icónicos, verbales y el de la significación» (Monti 1998: 780); una complessità che lei stessa riesce a sondare tramite una acuta analisi dei processi di integrazione della pittura nel dramma. Del tema, poi, è tornata ad occuparsi quando ha affiancato alla lettura del dramma di Buero quella di *Noche de guerra en el Museo del Prado*, di Alberti (Monti 2001), opere, queste, che hanno impegnato anche Jesús Rubio Jiménez, il quale ha tentato di interpretare la presenza in esse della figura e dell'opera di Goya risalendo anche al loro trattamento da parte di Valle-Inclán (Rubio Jiménez 1999). Oggi, è il caso di segnalare che, da un lato, la prospettiva storicista ha continuato ad attirare l'attenzione di alcuni critici su aspetti quali il rapporto di forza tra potere e arte (O'Leary 2005; Pennington 2010: 211-234) o la presenza delle forme drammatiche dell'interrogatorio e della confessione (Pace 2006); dall'altro, chi ha tentato di mettere in risalto gli elementi di una poetica e di una estetica bueriane a partire dal suo *Sueño de la razón* si è avvalso di un'analisi della funzionalità drammatica della pittura, spesso in direzione di una revisione della tesi che vede in quest'opera uno dei punti di più oscuro pessimismo nella scrittura dell'autore (cf. Herzberger 1985 e, sulla stessa linea, Ridley 1996). Tornerò in seguito su alcuni di questi studi.

<sup>6</sup> Come sottolinea Iglesias Feijoo (1982: 283), «el largo juicio se desarrolla con un ritmo ternario», essendo tre le accuse mosse contro l'artista: uno è relativo alla sua pittura, un secondo riguarda il suo rapporto con il ricercato Pedro Briones, l'ultimo ha a che fare con il sospetto che Velázquez abbia tentato di corteggiare (e perciò oltraggiare) l'infanta María Teresa. Sulla rilevanza del

in cui il despota annota le persone non gradite (liberali, massoni e *comuneros*) non finisce per via dei suoi dipinti, bensì in base a sospetti di natura politica confermati, dal punto di vista del sovrano e del suo futuro ministro Calomarde, dall'intercettazione di una lettera privata in cui il pittore rovesciava una valanga di insulti addosso alla persona del re. La differenza, che può apparire secondaria, acquisisce in realtà una certa rilevanza, poiché conferma, come cercherò di dimostrare, la coerenza delle scelte sceniche da parte di Buero, in perfetta consonanza con le esigenze dettate dall'economia drammatica. Ferme restando tutte le considerazioni sull'evoluzione sperimentata dalla drammaturgia bueriana nei quasi dieci anni che separano *Las Meninas* da *El sueño de la razón*, non si può negare che tanto l'onnipresenza delle pitture di Goya in quest'ultima, quanto la totale assenza dei dipinti di Velázquez nella prima, rispondono a una precisa strategia comunicativa, perfettamente funzionale alla costruzione del discorso portato avanti sulla scena. In altre parole, mi pare pienamente motivata la negazione visiva della pittura in un dramma in cui la stessa è oggetto di accuse, come, altrettanto, lo è la sua ostensione continua in un'opera nella quale ad essa non viene data la dovuta importanza: in entrambi i casi, Buero richiede attraverso tali procedimenti la cooperazione attiva da parte dello spettatore, senza la quale non può avvenire un corretto dialogo tra scena e platea.

## 2. «Yo pinto el ver»: la verità nello sguardo

La centralità della pittura in *Las Meninas* è percepibile su due differenti livelli: in primo luogo, nella dinamica drammatica, poiché i dipinti, come ho anticipato, diventano lo strumento delle accuse mosse contro Velázquez dai suoi antagonisti; in secondo luogo, nel discorso che in profondità viene portato avanti, grazie alla congiunzione tra le figure del pittore, di Pedro e dell'infanta María Teresa, relativamente alla questione del "vedere"<sup>7</sup>. Quest'ultimo aspetto emerge in vari dialoghi, tra i quali, nella prima parte,

---

processo come nucleo drammatico caratteristico del teatro di Buero, rimando al recente studio di Paulino Ayuso (2009: 72-83).

<sup>7</sup> Questione che ha suscitato molte interpretazioni da parte dei critici e che, ovviamente, implica anche le varie letture del quadro *Las Meninas*, con gli enigmi prospettici che lo stesso Buero ha tentato di indagare e di cui qui non mi potrò occupare, limitandomi a rimandare alla bibliografia già esistente.

quello tra il pittore e la moglie Doña Juana, che lo accusa di infedeltà coniugale quando invece egli afferma di cercare solamente «a alguien que me ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos» (Buero Vallejo 1999: 82). Buero attribuisce al suo personaggio una lucidità etica che provoca in lui quel senso di solitudine e di incomprensione espresso non solo nel dialogo appena citato, ma soprattutto nell'incontro con l'anziano e quasi cieco Pedro Briones, che gli aveva fatto da modello per il quadro di *Esopo* e che ora è tornato a chiedergli asilo. «También vos», dice questi al pittore che esprime rammarico per aver goduto della bellezza in mezzo a tanta miseria, «habéis pintado desde vuestro dolor, y vuestra pintura muestra que aun en Palacio se puede abrir los ojos, si se quiere. Pintar es vuestro privilegio: no lo maldigáis» (Buero Vallejo 1999: 136). Pedro, pittore mancato e acuto osservatore come Buero, è l'unico, oltre all'infanta, in grado di alleviare il senso di solitudine di Velázquez, nonché di svelare le profondità del quadro di *Las meninas*, di cui vede il bozzetto; è lui che, con la sua morte e il suo testamento morale, consente allo scrittore di lasciare veramente aperto il finale dell'opera, facendo capire che è in suo nome che l'artista sivigliano continuerà a dipingere, a partire proprio dalla tela che dà il titolo al dramma<sup>8</sup>.

Ma il discorso sul "vedere" interseca, nella seconda parte, anche il livello del processo, nel momento in cui Velázquez difende la sua *Venere nuda*, incastrando con argomenti inattaccabili il cugino Nieto (Buero Vallejo 1999: 172-173):

- |            |  |
|------------|--|
| VELÁZQUEZ. | — [...] Vos habéis visto lascivia en mi pintura. Mas yo os pregunto: ¿dónde está la lascivia?  |
| NIETO.     | — Vos lo decís. En la pintura.   |
| VELÁZQUEZ. | — ( <i>Se acerca.</i> ) ¡En vuestra mente, Nieto! ¡Vuestro ojo es el que peca y no mi Venus! ¡Debierais arrancaros vuestro ojo si entendiéis la palabra divina antes que denunciar mi tela! Mi mirada está limpia; la vuestra todo lo ensucia. Mi carne está tranquila; la vuestra, turbada. |

---

<sup>8</sup> «Llevaos estas palabras mías por si fuesen las últimas que me oyeseis. (*Le estrecha la mano.*) Puesto que vais a enfrentaros con la falsía y la mentira, mentid si fuera menester en beneficio de vuestra obra, que es verdadera» (Buero Vallejo 1999: 163). Come fa notare, tra gli altri, Serrano (1999: 46), Pedro è «el personaje bueriano que mejor conjuga en su presencia escénica los caracteres del soñador y del hombre de acción».

o ancora quando, durante lo stesso interrogatorio, entra nel merito delle proprie tecniche compositive, accusato dall'invidioso collega Angelo Nardi di non meritare il posto di pittore di camera (Buero Vallejo 1999: 180):

- VELÁZQUEZ. — Respondedme como pintor a una pregunta, maestro. Cuando miráis a los ojos de una cabeza, ¿cómo veis los contornos de esa cabeza?
- NARDI. — (*Lo piensa.*) Imprecisos.
- VELÁZQUEZ. — Esa es la razón de la manera abreviada que a vos os parece un capricho.
- NARDI. — Es que para pintar esos contornos, hay que dejar de mirar a los ojos de la cabeza y mirarlos a ellos.
- VELÁZQUEZ. — Es vuestra opinión. Vos creéis que hay que pintar las cosas. Yo pinto el ver.

Tuttavia, a questo punto dell'opera, è evidente che tale discorso di fondo, nel quale lo spettatore è già entrato durante la prima parte, si è reso talmente autonomo da non poter essere inficiato dal linguaggio processuale. Se, infatti, da un lato è evidente che le questioni sulla liceità dell'arte o quelle più squisitamente pittoriche affrontate in questa fase vanno collegate alla questione della libertà di esprimere, seppure in maniera mediata, verità profonde e dolorose, è pur vero che la maggior parte delle pericolose accuse mosse contro Velázquez rispondono in realtà a criteri di giudizio moralistici o di mero opportunismo, che non sembrano poter raggiungere la profondità di quel linguaggio del "vedere"; la nudità pare scandalizzare e smuovere solo la superficie delle instabili coscienze del re e dei cortigiani, ma, segnala il pittore, svela più il cuore di chi guarda che l'oggetto osservato; la tecnica compositiva si vuol far passare per un capriccio, eppure chi la usa sconcerta per la sua capacità di riprodurre non la cosa dipinta, bensì lo sguardo che la dipinge.

Secondo tale prospettiva, in relazione all'assenza scenica della pittura in *Las meninas*, o meglio all'impossibilità per lo spettatore di avere accesso a ciò che solo alcuni personaggi, autorizzati o meno, riescono a guardare, mi pare plausibile ipotizzare che la scelta sia pertinente al senso profondo della vicenda rappresentata, senso che è veicolato dal discorso sul "vedere" che viene condotto a vari livelli in tutta l'opera. Lo spettacolo stimola continuamente l'aspettativa dello spettatore di poter assistere all'ostensione sce-

nica dei dipinti di cui si parla, creando così quello che definirei uno *sguardo proteso*, che non incontra mai l'anelato oggetto del suo desiderio<sup>9</sup>. Poiché però non credo che al pubblico Buero Vallejo chieda un atto di fede, né l'adesione passiva a una delle varie ipotesi interpretative offerte nel dramma, mi viene da domandarmi se quello *sguardo proteso*, invece di accomunare lo spettatore ai tanti personaggi che, con motivazioni le più diverse, desidererebbero "guardare" i dipinti incriminati, non possa invece essere interpretato come un punto di contatto con Velázquez in primo luogo, ma anche con Pedro Briones e l'infanta María Teresa, uniti da una condivisa vocazione alla ricerca della verità, sempre metaforizzata tramite il senso della vista e il simbolo della luce. Tanto questa ricerca deve essere attivamente portata avanti, al di là di ogni solitudine o frustrazione, così quello sguardo desideroso di vedere deve rappresentare il coinvolgimento dello spettatore nella messa in discussione di verità passivamente date per acquisite. Come Velázquez a più riprese rifiuta che l'oggetto dell'attenzione siano i suoi dipinti, rivendicando piuttosto la dignità dello sguardo che li compone, allo stesso modo Buero nega al pubblico del suo *Las Meninas* di limitarsi a guardare, invitandolo invece a percepire la forza, in sé, del proprio sguardo come parte attiva nella ricerca del senso dell'opera. L'invito lasciato aperto dal dramma è a «ver chiaro», partecipando alla solitudine di Velázquez, momentaneamente alleviata dall'alleanza con Pedro e l'infanta, ma anche alla istanza di verità che essi rappresentano.

Per "vedere chiaro", insegna il Velázquez bueriano, occorre rinunciare alla pretesa di afferrare le cose, poiché la verità di queste sta più nello sguardo capace di percepirne i contorni indefiniti che in una loro ipotetica stabilità. *Las Meninas*, il dipinto *in fieri* di cui più volte si parla, può perciò diventare, nel finale, un *tableau vivant*, composto in scena dai personaggi che hanno partecipato

---

<sup>9</sup> Ciò permette a Drumm di affermare che «a partir de la ausencia de los cuadros y de la presencia de las descripciones verbales y de las representaciones corporales, los "cuadros" exigen que el público considere el enorme poder de las imágenes visuales y del deseo que provocan, así como de los intentos de controlar ese poder por parte de determinadas autoridades» (Drumm 2002: 332). Tali considerazioni, che vanno collegate ovviamente al tema del rapporto tra l'artista e il potere e che giustificano la presenza della pittura tra i capi d'accusa a carico di Velázquez, non entrano in conflitto con la prospettiva che qui propongo, mirata invece a rilevare la funzione di tale elemento nella costruzione del discorso teatrale tra la scena e lo spettatore.



all'azione drammatica, contribuendo a costruire non l'oggetto ma lo sguardo: a partire da un deficit visivo, imposto dal drammaturgo, si creano pertanto le condizioni per provare ad uscire dalla cecità collettiva che Velázquez denuncia nel dramma.

### 3. «Si amanece, nos vamos»: il sogno della ragione

Di natura opposta, si direbbe, sono le scelte adottate dal drammaturgo nel *Sueño de la razón*, considerato da alcuni critici un vero e proprio *tour de force* scenico che oggi non esiteremmo a definire multimediale<sup>10</sup>: in effetti, la proiezione degli inquietanti affreschi che decoravano la *Quinta del Sordo*, assieme agli effetti sonori e visivi richiesti nelle didascalie, amplificano e rendono ancora più efficace il noto "effetto di immersione" grazie al quale lo spettatore, privato dell'udito per tutto il tempo in cui Goya è in scena, può immedesimarsi nel personaggio dell'anziano pittore sordo, condividendone l'isolamento acustico, interrotto solo dalla sua voce e dai numerosi suoni e rumori prodotti dalla sua mente. Per provare a interpretare questa esuberanza visiva, vorrei riprendere le considerazioni da me già segnalate nella premessa: nella vicenda politica in cui si vuole coinvolgere Goya, l'arte non occupa un posto di rilievo, così come materialmente non lo ricopre più nell'ambito della corte il pittore stesso, ormai ritiratosi poco fuori Madrid, sulle rive del Manzanares. Le sue opere sono anzi prettamente domestiche, apparentemente destinate allo stesso isolamento cui sembra condannato e condannarsi il loro creatore, semmai costituiscono uno spazio di libertà personale, per quanto angosciante, in cui Goya si rinchiude, un linguaggio autonomo quasi sempre incomprensibile pure per lui. Sebbene siano anch'esse, come i dipinti di Velázquez, continuamente menzionate e fatte oggetto di varie interpretazioni, le *pinturas negras* non sono sotto processo, poiché vengono considerate, con evidente scarsa lungimiranza, le ridicole

<sup>10</sup> A definire lo spettacolo un *tour de force* è stato Kronik, insinuando che «en *El sueño de la razón* los efectos adquieren tal valor y tal fuerza que corren el peligro de independizarse de la trama humana que, a fin de cuentas, es la esencia de la pieza. O es también posible que dejen la impresión, decididamente falsa, de que la fuerza de la obra depende de ellos exclusivamente» (Kronik 1970: 260-261). Tali timori si sono dimostrati ampiamente infondati grazie alla lettura attenta dell'opera condotta, secondo varie prospettive, da diversi studiosi.

e assurde opere di un demente, e perciò innocue, come dimostra il dialogo tra il re e il padre gesuita Duaso all'inizio della seconda parte (Buero Vallejo 1991: 132):

EL REY.	— [...] ¿Cómo vive?
DUASO.	— ¡Como un anciano inofensivo, señor! Recluido en su quinta y sin encargos, decora las paredes con feas y torpes pinturas.
EL REY.	— ¿Está asustado?
DUASO.	— ¿Quién puede saberlo? Está sordo y es difícil hablar con él. Parece tranquilo.
EL REY.	— ¿Tranquilo?
DUASO.	— No acobardado, cuando menos. Pero su médico sospecha que ello podría ser indicio de locura senil.

Dallo stesso dialogo, e da molte altre parti del testo, emergono quelli che la critica ha unanimemente riconosciuto come i nuclei generativi del dramma, la paura e l'isolamento: essi, oltre a indirizzare l'azione drammatica verso il momento finale in cui Goya abbandonerà la casa e, per sineddoche, la Spagna, giustificano anche il sovraccarico di effetti audiovisivi, tenendo questi saldamente ancorati alla dinamica scenica del *Sueño de la razón* bueriano. I dipinti, che vengono liquidati quasi come incomprensibili raptus di follia anche dalle persone più vicine al pittore, nascondono infatti diverse chiavi di lettura della sua vicenda umana e artistica, e sono in grado di comunicare con lo spettatore attraverso il linguaggio a volte grottesco a volte visionario del protagonista; le stesse allucinazioni uditive di cui egli soffre, e alle quali il pubblico, grazie all'effetto di immersione, ha pieno accesso, non sono invenzione dell'autore, bensì, come sottolinea Silvia Monti, «reproducen o trasladan al lenguaje escénico angustias, pesadillas, fobias, sospechas o simples imaginaciones del propio Goya, según se deduce de sus escritos, de las noticias que poseemos de él y, sobre todo, de sus pinturas y grabados» (Monti 1998: 779). La sovrabbondanza audiovisiva che caratterizza il dramma, allora, è specialmente consona allo svolgimento di un discorso scenico incentrato principalmente su un crescente senso di isolamento e terrore che intrappola Goya e di cui, verso il finale, le scene parallelistiche del sogno grottesco e dell'irruzione violenta dei volontari realisti rappresentano la culminazione.

In tal senso, l'elemento pittorico è funzionale alla costruzione dell'azione drammatica, nella quale al protagonista si oppongono, da un lato, il re e tutte le forze che ne rappresentano il potere tiranico; dall'altro, i personaggi che, pur assumendo il ruolo di aiutanti, con maggiore o minore convinzione e consapevolezza istillano la paura nell'animo di Goya, per convincerlo a mettersi in salvo dal fanatismo antiliberalista che dilaga nella Spagna della neonata restaurazione assolutista. Orbene, tali trame fanno leva su un animo già fiaccato da una visionarietà debordante, che amplifica a dismisura un mondo interiore la cui ipertrofia si deve soprattutto alla sordità del pittore e al suo isolamento, nonché alla consapevolezza del suo declino fisico, del suo decadimento a corte e del degrado generale cui il Paese è destinato, nelle mani del despota.

In base a quanto visto finora, l'invasione visiva degli affreschi della *Quinta del Sordo* sembrerebbe rafforzare il principale meccanismo drammatico, quello della paura, che fa da perno all'intero svilupparsi dell'azione verso il triste epilogo rappresentato dall'esilio di Goya: le pitture, frutto del sonno della ragione e sulle quali il loro stesso creatore pare non avere alcun controllo, costituirebbero a questo livello una forza drammatica che implicitamente va ad unirsi alle pressioni esercitate da tutti gli altri personaggi, i quali, come abbiamo visto, volenti o nolenti risultano antagonisti rispetto al ruolo di artista che ancora potrebbe ricoprire il pittore aragonese. Come nel caso di *Las Meninas*, però, vi è un secondo livello di funzionalità che occorre mettere a fuoco, considerando l'uso delle proiezioni degli affreschi non solo come elemento utile alla organizzazione drammatica, ma anche come asse comunicativo tra la scena e il pubblico. Per farlo, può essere utile trarre spunto dalla lettura data da Ridley, la quale segnala che nel dramma è riscontrabile un'evoluzione del rapporto tra Goya e le sue inquietanti creazioni, da un iniziale stadio di «moral blindness» al raggiungimento di una rappacificazione tra ragione e immaginazione, passando per una fase in cui la creazione sembra prendere il sopravvento sul creatore: in questo processo risiederebbe un fattore di speranza, poiché l'immagine dell'artista «reflects his ability to reason, question and doubt while still retaining a fundamental belief in the existence and importance of both hope and imagination» (Ridley 1996: 115)<sup>11</sup>. Poiché, conviene ricordarlo, l'intero

---

<sup>11</sup> Di simile avviso Herzberger, quando afferma che la speranza nel dramma non è basata «on the symbolic implications of a single painting, or on the po-

impianto multimediale che amplifica, acusticamente e visivamente, il mondo rappresentato dagli affreschi è una parte fondamentale dell'effetto di immersione, bisogna domandarsi se al processo evolutivo del Goya bueriano non ne corrisponda uno anche per lo spettatore e, in caso affermativo, con quali risultati. Se la tecnica dell'effetto di immersione generalmente assolve la duplice funzione di stimolare la riflessione tramite una forte partecipazione sensoriale ed emotiva, è impensabile che, nel *Sueño de la razón*, essa si limiti a coinvolgere il pubblico nello stato d'animo di un vecchio artista assediato dai nemici, dai suoi cari e dalle proprie ossessioni e fobie, solo per rendere ineluttabile il suo esilio volontario e perciò più plausibile ed accettabile l'epilogo drammatico.

Per provare a risolvere tali dubbi, credo sia necessario tenere conto di un aspetto che già dal principio pone il pubblico in una posizione privilegiata rispetto al pittore: tra i pochissimi momenti in cui l'effetto di immersione non è attivo, vi sono due scene che si svolgono a palazzo, rispettivamente in apertura della prima e della seconda parte, in cui Fernando VII è intento a ricamare mentre dialoga con i suoi interlocutori: in entrambe le occasioni, è evidente che l'attività che impegna il re, tanto da assorbirne quasi completamente l'attenzione, simboleggia la trama che egli sta ordendo ai danni dell'ex pittore di corte; se non bastasse, nel primo caso il servile Calomarde fa notare al tiranno (e perciò anche al pubblico) che «Bordar también es pintar... (*Risueño*.) ¡Vuestra Majestad pinta mejor que ese carcamal!» (Buero Vallejo 1991: 67), mettendo così in relazione conflittuale le due "arti". Di conseguenza, quando al termine dell'opera un'anonima voce maschile dirà: «Yo sé que un hombre termina ahora un bordado...» (Buero Vallejo 1991: 182), lo spettatore non farà difficoltà a captare il riferimento; mantenendosi sulla linea dello svolgimento drammatico, la frase gli indicherà chiaramente che la trama è completa, che il re ha vinto. Ciò nonostante, non potrà fare a meno di percepire una sottile incrinatura nell'effetto di immersione, sorprendendosi

---

tential resolution of political turmoil, but on the whole of painting as an existential and political act that liberates the painter from the imposed patterns of reality» (Herzberger 1985: 100). Mariano de Paco, in un interessante lavoro nel quale legge il dramma alla luce del componimento di Buero intitolato "Pinturas negras", fa notare che «Goya aguarda la muerte pensando ese limpio mañana y la elección entre genialidad y demencia puede resolverse para el lector en esplendente claridad precisamente por la presencia de las pinturas» (Paco 1991: 173).

nel ritrovare, nella mente di Goya, un'immagine che egli associa invece alla figura del re e che, dunque, non può appartenere al mondo interiore del pittore. Viene da pensare, allora, che questa crepa che si apre nel canale comunicativo privilegiato con il protagonista deve costituire un indizio per il pubblico, affinché si renda conto che esiste, è vero, una trama ordita alle spalle del protagonista, ma che gradualmente si è andato costruendo in scena anche un altro intreccio, capace, forse, di contrastarla. Le pitture che da tutti i personaggi sono interpretate quale inquietante dimostrazione della follia e dell'alienazione del personaggio, come manifestazione di un linguaggio privato, ossessivo e incomprensibile, possono essere recepite ora (esclusivamente dal pittore e dal pubblico) nella loro potenziale forza dirompente<sup>12</sup>.

Per questo il Goya bueriano è in grado di dialogare, avendo come unico testimone il pubblico che è immerso nella sua mente, con quella voce maschile prodotta dalla sua immaginazione turbata (Buero Vallejo 1991: 182-183):

- VOZ MASCULINA. — (*En el aire.*) Yo sé que un hombre termina ahora un bordado...
- GOYA. — (*Abstraído.*) Y dice... Me ha salido perfecto... [...]
- VOZ MASCULINA. — (*En el aire.*) ¿Quién nos causa miedo?
- GOYA. — El que está muerto de miedo... Un gran miedo en mi vientre. Me han vencido. Pero él ya estaba vencido.

<sup>12</sup> È vero, come sostiene Dowling (1973: 449), che «it is fear that Buero sees as the dominant note in the "Black Paintings"», ma credo che il discorso teatrale costruito nel *Sueño de la razón* non si limiti a questo aspetto. Anche volendo credere, poi, all'eventuale follia del personaggio, questa andrebbe comunque ricondotta alla lettura data da Brown, il quale la considera contagiosa, al pari di quella di altri personaggi bueriani, dal momento che «its potency affects others around it, and the result is hope in a better world for mankind starting now» (Brown 1974: 260). Anche García Pascual (2009: 77) ritiene che «al ser el Goya lúcido llevado a escena, parece defenderse que el ámbito del poder quiso inmortalizarlo como enajenado, cuando, acaso, sus estrategias de mediación grotesca fueron de una inapelable clarividencia». In definitiva, se si accetta la prospettiva che qui propongo, Goya è maggiormente riconoscibile come uno dei tanti personaggi sognatori del teatro di Buero, la cui tragedia, come segnalava già Halsey (1968) prima di poter conoscere questo dramma, consiste proprio nell'impossibilità di non sperare.

E lo spettatore, se non avrà percepito anche il potere del linguaggio degli affreschi della *Quinta del Sordo* come una sorta di antidoto contro il terrore, probabilmente non saprà spiegarsi tale dialogo, né tantomeno lo strano sorriso con cui l'artista si congeda dalle sue creazioni prima di abbandonare la casa. In altre parole, il percorso che il dramma offre al pubblico, mediante un sovraccarico di immagini e di effetti sonori, dovrebbe condurre alla consapevolezza che, sebbene ad un livello superficiale le grottesche pitture sembrano contribuire al fallimento del loro creatore, in realtà costruiscono a loro volta un linguaggio e un testo, vale a dire un'altra trama che si oppone a quella ordita dal potente di turno.

Come Goya, all'interno del dramma, dovrà sperimentare un processo che lo porterà ad una maggiore coscienza del potere della sua arte, così lo spettatore, inizialmente invaso dall'inquietudine sprigionata dagli affreschi proiettati in scena, dovrà accettare l'invito a non credere, come fanno tutti i personaggi, che quelle pitture sono frutto della mente di un folle o di un disadattato, bensì cogliere gli ambigui messaggi di una ragione che, assopita, sogna una nuova alba. Mentre il pittore, vinto dagli accadimenti contingenti, lascia la sua casa dopo un ultimo sguardo alle pareti affrescate, la didascalia ci fa notare che, «[c]ontemplándolas, una extraña sonrisa le calma el rostro» (Buero Vallejo 1991: 184). Torna alla mente un dialogo, nella prima parte, in cui tentava di interpretare per il dottor Arrieta l'affresco intitolato Asmodea: «Abajo hay guerras, sangre y odio, como siempre. Poco importa. Ellos se van a la montaña. [...] Asmodea se lo lleva a él, que todavía tiembla por lo que ve abajo. Desde la montaña lo seguirá viendo, pero los seres que allí viven le calmarán» (Buero Vallejo 1991: 88). La calma di una contemplazione distaccata sembra costituire la speranza e il frutto, forse momentaneo, della decisione di abbandonare un paese in preda al terrore; tuttavia a quella calma pare contribuire anche la consapevolezza che a gridare l'orrore al posto del pittore resteranno le sue opere. L'ambiguità in cui siamo di nuovo catapultati prima che si chiuda il sipario, con le voci amplificate e sovrapposte che pronunciano il titolo del *Capricho 71*, «¡Si amanece, nos vamos!», mentre si ingigantisce, sullo sfondo, la proiezione dell'*Aquelarre*, suggella quel percorso nella coscienza che lo spettatore ha condiviso con il protagonista e che ha condotto entrambi ad ammettere un margine di speranza nella tragedia, a

sperimentare la lacerazione provocata dall'impossibilità di cedere alla disperazione totale<sup>13</sup>.

#### 4. Conclusioni

Sia quando Buero priva lo sguardo dell'oggetto ricercato, sia quando gli offre un'abbondanza di immagini, sembra perseguire un obiettivo identico, che è di favorire la partecipazione attiva dello spettatore, obbligandolo a riflettere sul suo ruolo proprio a partire da quell'assenza o, viceversa, da quella invadenza. Nella *fantasía velazqueña*, sarà lui a dover decidere se soddisfare il bisogno di guardare o se assecondare un inappagabile desiderio di vedere; allo stesso modo, al termine della vicenda che vede protagonista Goya, è il pubblico che deve percepire, nonostante l'apparente vittoria del terrore, il margine di speranza reso possibile dalla tragedia. Perciò Pedro e María Teresa, coloro che, nella dinamica drammatica di *Las Meninas*, possono rappresentare senza dubbio gli aiutanti del protagonista, a livello di discorso teatrale costituiscono i necessari interlocutori interni e, in un certo senso, incarnano lo spettatore ideale, capace di attivare all'infinito il processo di ricerca della verità. Quando in scena si compone il *tableau vivant* che dà il titolo al dramma, sono gli unici personaggi che non vi compaiono, non sono più visibili, eppure sono presenti, interiorizzati dalla figura del pittore, di nuovo solo ma in atteggiamento attivo (ha in mano la tavolozza e il pennello che l'infanta gli porge prima di uscire di scena) e con il pensiero rivolto all'amico recentemente scomparso. Come nell'intreccio tra l'azione processuale e il discorso filosofico sul vedere quest'ultimo gode di una sorta di immunità dovuta alla sua profondità, così i personaggi di Pedro e María Teresa, anch'es-

---

<sup>13</sup> L'ambiguità, che non consente di considerare il dramma come esempio di pessimismo totalizzante, è segnalata da Mariano de Paco, il quale giustamente nota «un cierto equilibrio de signos dramáticos que refuerzan la ambivalencia» (Paco 1991: 33) e che, di conseguenza, lasciano, pure nel *Sueño de la razón*, quel barlume di speranza che caratterizza sempre la tragedia bueriana. Lo mette in risalto anche Maria Teresa Cattaneo (2007: 21): «*Si amanece nos vamos* riecheggia e si moltiplica nell'aria, sembra far riferimento a un prossimo arrivo dell'alba, che con la sua luce faccia dileguare le tenebre, si porti via le presenze stregonesche [...]. Mentre esce, nel clamore delle voci che ripetono il confortante versetto, brilla sul fondo, ingigantito, *El Aquelarre* e ci coglie impreparati e lascia dubbiosi».

si materia e indirettamente oggetto delle accuse, non possono essere scalfiti nel loro fondamentale ruolo di portatori di una istanza di verità.

Un'ultima, ma non meno importante motivazione intrinseca dell'uso degli effetti multimediali nel *Sueño de la razón*, e specialmente della convergenza tra quelli sonori e il tipo di dipinti che vengono proiettati, risiede proprio nei soggetti e nelle tecniche rappresentative che Goya usa nelle *pinturas negras*, le quali testimoniano, a mio parere, la visionarietà di un sordo, affollate di bocche aperte o socchiuse dalle quali il pittore sospetta escano suoni, voci, risate di scherno, misteriosi messaggi intrappolati nell'espressionista linguaggio grottesco<sup>14</sup>. E se per tutto il dramma siamo assaliti, assieme al protagonista, da questo linguaggio invadente, nel finale, quando sul volto di Goya compare quella «extraña sonrisa», siamo persuasi che dall'isolamento e dalla paura non scaturisce solo un discorso solipsistico sul potere del terrore, bensì l'opera aperta di un artista che, così come Velázquez pretendeva di dipingere il vedere, sembra credere nella possibilità di una pittura dell'udire. All'artista sordo, assediato per buona parte del dramma dalle voci della propria pittura allucinata, viene concesso di sperare, in cuor suo, che il clamore giunga alle orecchie del potente, terrorizzandolo e, a lungo andare, logorandolo, così come allo spettatore critico è data la possibilità di sperare che il grido assordante della storia dei vinti resti sempre in agguato, sentinella che vigila sull'orrore, come gli affreschi che Goya, con un enigmatico sorriso, abbandona nella sua casa.

### Bibliografia citata

- Brizuela, Mabel (2000), *Los procesos semióticos en el teatro: análisis de Las meninas y El sueño de la razón de Antonio Buero Vallejo*, Kassel, Reichenberger.
- Brown, Kenneth (1974), "The significance of insanity in four plays by Antonio Buero Vallejo", *Revista de estudios hispánicos*, 8.2: 247-260.

---

<sup>14</sup> Antonio Buero Vallejo dedica *El sueño de la razón* «A Vicente Soto, que me instó a escribir esta obra, diciéndome: "Yo creo que Goya oía a los gatos"» (Buero Vallejo 1991: 55).



- Buero Vallejo, Antonio (1991), *El sueño de la razón*, ed. Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 2009.
- Buero Vallejo, Antonio (1999), *Las Meninas*, ed. Virtudes Serrano, Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- Buero Vallejo, Antonio (2007a), *Las Meninas*, ed. Marco Pannarale, Milano, Mimesis.
- Buero Vallejo, Antonio (2007b), *Il sonno della ragione*, ed. Maria Teresa Cattaneo, trad. it. Maria Luisa Aguirre D'Amico, Milano, Mimesis.
- Carrasco Muñoz, Hugo (1980), "El problema del destinatario en *Las Meninas*, de Buero Vallejo", *Estudios filológicos*, 15: 59-72.
- Cattaneo, Maria Teresa (2007), "Introduzione" a Antonio Buero Vallejo, *Il sonno della ragione*, Milano, Mimesis: 7-22.
- Dixon, Victor (1987), "Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo: una puesta al día", *Anthropos*, 79: 31-36.
- Dixon, Victor (2001), "«Pintar de otra manera»: art in the life and works of Antonio Buero Vallejo", *Estreno*, 27.1: 13-21.
- Doménech, Ricardo (1993), *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos.
- Dowling, John (1973), "Buero Vallejo's interpretation of Goya's *Black Paintings*", *Hispania*, 56.2: 449-457.
- Drumm, Elizabeth (2002), "La ausencia de lo pictórico en *Las Meninas* de Buero Vallejo", *Theatralia*, 4: 329-344.
- Edwards, Gwynne (1996), "El espejo de *Las Meninas*", in Dixon, Victor, D. Johnston, eds., *El teatro de Buero Vallejo: homenaje del hispanismo británico e irlandés*, Liverpool, University Press: 57-70.
- García Pascual, Raquel (2009), "Artes escénicas y memoria histórica: estrategias de mediación en *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo", *Estreno*, 35.1: 70-79.
- Halsey, Martha (1968), "The dreamer in the tragic theater of Buero Vallejo", *Revista de estudios hispánicos*, ora in de Paco, Mariano, ed., *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984: 47-61.
- Halsey, Martha (1987), "El intelectual y el pueblo: tres dramas históricos de Buero", *Anthropos*, 79: 46-49.
- Herzberger, David K. (1985), "The painterly vision of Buero Vallejo's *El sueño de la razón*", *Symposium*, 39.2: 93-103.

- Iglesias Feijoo, Luis (1982), *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad.
- Kronik, John W. (1970), "Buero Vallejo y su sueño de la razón", *El Urogallo*, 5-6, ora in de Paco, Mariano, ed., *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984: 253-262.
- Monti, Silvia (1998), "Goya en las tablas. *El sueño de la razón* de Buero Vallejo", *Anales de literatura española contemporánea*, 23: 775-789.
- Monti, Silvia (2001), "Pittura e rappresentazione: Alberti e Buero Vallejo", in Cancellier, Antonella, R. Londero, eds., *Le arti figurative nelle letterature iberiche*, Atti del XIX Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Roma, 16-18 sett. 1999, Padova, Unipress: 169-177.
- O'Connor, Patricia (1996), *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*, Madrid, Fundamentos.
- O'Leary, Catherine (2005), *The theatre of Antonio Buero Vallejo. Ideology, politics and censorship*, London, Tamesis.
- Pace, Donald G. (2006), "Forced political confession. Buero Vallejo's *El sueño de la razón*", *Romance Quarterly*, 53.2: 129-143.
- Paco, Mariano de (1991), "*El sueño de la razón* y el poema *Pinturas negras*", *Montearabí*, 12, ora in de Paco, Mariano *De re bueriana*, Murcia, Universidad, 1994: 165-174.
- Paco, Mariano de (1991), "Introducción" a Antonio Buero Vallejo, *El sueño de la razón*, Madrid, Espasa Calpe, 2009: 9-39.
- Ridley, Alison J. (1996), "Goya's rediscovery of reason and hope: the dialectic of art and artist in Buero Vallejo's *El sueño de la razón*", *Bulletin of Spanish Studies*, 73.1: 105-115.
- Rubio Jiménez, Jesús (1999), "Goya y el teatro español contemporáneo. De Valle-Inclán a Alberti y Buero Vallejo", *Anales de literatura española contemporánea*, 24: 593-619.
- Serrano, Virtudes (1999), "Introducción" a Antonio Buero Vallejo, *Las Meninas*, Madrid, Espasa Calpe, 2007: 9-49.

Una comedia de frontera: *El bastardo de Ceuta* de Juan Grajales

Debora Vaccari  
(Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

En el volumen *Flor de las comedias de España de diferentes autores* (Alcalá, 1615) – luego conocida como *Quinta parte* de las obras de Lope de Vega<sup>1</sup> – se publicó junto con una *loa* y el *baile* *El sotillo de Manzanares* una comedia titulada *El bastardo de Ceuta* a nombre de Juan Grajales, comedia que gira alrededor del tema de la frontera y del tratamiento del otro. Mesonero Romanos la incluyó en el primero de los dos volúmenes dedicados a los *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*<sup>2</sup>.

*El bastardo de Ceuta*<sup>3</sup> cuenta con poco menos de 3.500 versos, de los que la gran mayoría son redondillas (un 87%), un 7% son romances, y un 5% son tercetos encadenados. Faltan por completo quintillas, décimas, octavas, sonetos, endecasílabos sueltos y liras. La pieza, por lo tanto, presenta sólo tres formas estróficas, lo que la coloca en una época temprana de composición (igual que ocurre también con otras comedias tempranas de Lope como *El arenal de Sevilla*, fechada en 1603, y *El lacayo fingido*, fechada entre 1599 y 1603)<sup>4</sup>. Por otro lado, la misma fecha de publicación de la *Quinta parte*, 1615, es el término *ante quem* de la escritura de las comedias en ella contenidas. La pieza de Grajales puede fecharse, pues, en los primeros años del siglo XVII.

---

<sup>1</sup> La *Quinta parte* recoge doce comedias, cada una con su *loa* y *baile*, de las que sólo la primera, *El ejemplo de las casadas*, es de Lope, mientras que las demás son de otros dramaturgos: *Las desgracias del rey D. Alfonso el Casto* y *La rueda de la fortuna* de Mira de Amescua, *La tragedia de los siete infantes de Lara* de Hurtado de Velarde, *La venganza* de Gaspar de Aguilar, *La hermosura de Raquel. Partes primera y segunda* de Luis Vélez de Guevara, *El premio de las letras por Felipe II* de Salucio del Poyo, *La guarda cuidadosa* de Miguel Sánchez, *El loco cuerdo* de José de Valdivieso, *La enemiga favorable* de Francisco de Tárrega, además de *El bastardo de Ceuta* de Juan Grajales (Profeti 1988: 181-182; *Comedias* 2004).

<sup>2</sup> Grajales 1951. En el volumen se editan también la *loa* y el *baile* que preceden la comedia.

<sup>3</sup> La comedia no ha despertado la atención de la crítica hasta los años 50, con el trabajo de Bacaicoa Arnáiz (1955). Luego, a partir de los años 80 señalamos Abad Gómez (1988) y varios trabajos en congresos.

<sup>4</sup> Morley-Bruerton 1968: 83, 84.

Antes de ahondar en el análisis de la obra, quisiera resumir brevemente la enrevesada intriga que tiene como trasfondo la derrota de Alcazarquivir sufrida por el rey don Sebastián.

En la Ceuta cristiana, perteneciente a la corona portuguesa, Elena, casada en segundas nupcias con el capitán Meléndez, confiesa a su hija Petronila que durante el cautiverio de su esposo, un subordinado de éste, Gómez de Melo, se acostó con ella haciéndose pasar por su marido. De este engaño nació Rodrigo, crecido como hijo legítimo. En paralelo, en la Tetuán musulmana, Fátima confiesa que, mientras estuvo cautiva en poder del Capitán Meléndez, tuvo de él a Celín Amete, a quien hizo pasar también como hijo legítimo de su marido, el alcaide Muley Hamete. A partir de este momento las historias de ambos bastardos se cruzan: durante un enfrentamiento entre moros y cristianos, el moro Celín interviene para salvar al capitán cristiano Meléndez, sin saber que se trata de su padre biológico. Posteriormente, invitado a Ceuta por el capitán Meléndez, se enamora de una cristiana que ve por la calle y que resulta ser Petronila, hijastra del propio Capitán. Sin embargo, Celín, que pasa la noche en la misma casa donde vive Petronila, encuentra en la habitación de ésta un retrato de Cristo, que el moro cree ser un amante de la joven; sustrae el retrato. Más tarde, durante una escaramuza con cristianos, Celín se salva milagrosamente de una lanzada en el pecho gracias a que el retrato de Cristo ha parado el golpe. Tras reunirse con su madre le cuenta a ésta en qué circunstancias ha conocido al capitán Meléndez y cómo ha llegado a sus manos la imagen. Entonces la madre le revela a su hijo que tiempo atrás el capitán Meléndez le agravió, y como venganza pide a Celín que le mate. Cuando la petición está a punto de ser ejecutada en otro combate, Celín no es capaz de llegar hasta el final: la fuerza de la sangre es demasiado fuerte.

En Ceuta, al mismo tiempo, Elena confiesa a su marido el Capitán el engaño cometido años antes por el alférez Gómez de Melo. Meléndez decide vengarse, y pide a su hijo Rodrigo que mate al culpable, quien, sin embargo, antes de morir, revela a su verdugo que él es su verdadero padre. simultáneamente, en Tetuán, también Fátima confiesa a Celín quién es su verdadero padre. Madre e hijo deciden entonces bautizarse. En la escena final, el Marqués de Villarreal, gobernador de Ceuta, condena a Rodrigo por el asesinato de Gómez de Melo primero a la cárcel y luego al exilio. Poco después llega Celín con un grupo de moros también convertidos al cristianismo para rendir tributo al Marqués y para presentarse ante

el Capitán como su verdadero hijo. Aunque el Capitán perdona a Elena su mujer, la envía a un monasterio, y además deshereda a Rodrigo y casa a Celín con su hermanastra Petronila. La comedia se cierra con la llegada del rey don Sebastián a África.

Como se desprende del resumen, la acción se desarrolla en el enclave norte-africano de Ceuta, y en concreto en 1578, cuando la ciudad todavía estaba bajo el control de Portugal y el rey don Sebastián había organizado la cruzada contra el reino de Fez que acabaría con la muerte del soberano y la terrible derrota del ejército portugués en la batalla del Alcazarquivir el 4 de agosto de ese mismo año<sup>5</sup>.

Ceuta, bajo el dominio tanto portugués como castellano, se convierte a partir del siglo XV y sobre todo después de la conquista de Granada en 1492, en un nuevo territorio de frontera según la concepción medieval de «confín de la tierra de cristianos, como zona de contacto, atravesada por recíprocas correrías, entre cristianos e infieles»<sup>6</sup>, al igual que ocurrirá, en el siglo siguiente, con el Mediterráneo, transformado en última frontera entre los cristianos y el reino turco, y en “tierra” de combate, como en la batalla de Lepanto. Tampoco se puede olvidar que en la Península, allá por los mismos años en los que se escribía *El bastardo de Ceuta*, tras la conversión forzada de los moriscos en 1504 y la rebelión de las Alpujarras en 1568, fue aumentando la repulsión hacia la figura del

---

<sup>5</sup> Juan I de Portugal ocupó Ceuta en 1415, entonces bajo dominio de los reyes marroquíes de Fez, y la encomendó a don Pedro de Meneses, Marqués de Villarreal. En 1580, el reino de Portugal pasó a formar parte de la Corona española, y con él también Ceuta, que se convirtió en un enclave español en África y como tal siguió aun cuando en 1640 Portugal se volvió a separar de España, siendo de este modo la única ciudad portuguesa que decidió permanecer con la Monarquía española. Véase, por ejemplo, Vilar (2003). Así lo dice el Marqués de Villarreal en la comedia:

El rey don Sebastián, mi rey, desea  
restituir al Xarife despojado,  
hazaña que lo ilustra y hermosea.  
Tiene con él tratado y concertado  
de pasar en persona con su gente  
a este efeto, Celín, el mar salado.  
Abén Sultán, alcaide que al presente  
lo es de Tetuán, hace la parte  
del Maluco tirano, si valiente.  
(vv. 1076-1084)

<sup>6</sup> Jover Zamora 1963: 207.

moro en general, hasta llegar en 1609 a la expulsión definitiva de la población morisca, con la que dramáticamente se cerró la historia de su presencia en la península<sup>7</sup>.

Es cierto que «la frontera es espacio de contienda pero también de encuentro»<sup>8</sup> como afirma María Soledad Carrasco Urgoiti, sin duda la más importante especialista sobre el tema de la figura del moro en la literatura española medieval y barroca. Y de hecho, en la comedia de Grajales, moros y cristianos se enfrentan pero también se encuentran; son enemigos y a la vez amigos.

Con respecto al género al que pertenece *El bastardo de Ceuta*, esta pieza es afín, por su tema, al grupo de comedias reseñado por Thomas E. Case bajo el rótulo de “The Turks and the Mediterranean”, en su trabajo de 1993 sobre Lope y el Islam<sup>9</sup>. Dicho grupo, como su nombre indica, comprende obras ambientadas no ya en la Granada idealizada de la Reconquista sino en el Mediterráneo dominado por los turcos. A pesar del cambio de lugar, estas comedias vuelven a proponer tópicos y temas característicos tanto de las comedias de Lope que Carrasco Urgoiti llama “moriscas” como de las que denomina “de moros y cristianos”<sup>10</sup>. En su clasificación, la estudiosa define la comedia morisca como el subgénero en que

cuenta más que la evocación de la Reconquista la recreación de una sociedad caballeresca dual, aunque con predominio del entorno musulmán. Los sentimientos alcanzan gran sutileza y se expresan con matices y rotundidad, dentro de la tónica que venía marcada por otros géneros que calificamos con el adjetivo “morisco”<sup>11</sup>.

Por el contrario, en la comedia de moros y cristianos, la acción gira alrededor de un «enfrentamiento formulado en términos de desafío, batalla y triunfo. La intriga amorosa o de otra índole, si la hay, cumple en tales casos un papel subsidiario»<sup>12</sup>. Como se verá enseguida, *El bastardo de Ceuta* presenta elementos de ambos subgéneros reseñados por Carrasco Urgoiti. Por cuestiones de espacio aquí sólo desarrollaré algunos de ellos que permiten distin-

<sup>7</sup> Sobre el moro en la literatura española, véanse, entre otros: Carrasco Urgoiti (1956 y 1996a) y López-Baralt (1989).

<sup>8</sup> *Diccionario* 2002: 213.

<sup>9</sup> Case 1993. Muy interesante también la reseña de este volumen preparada por María Soledad Carrasco Urgoiti 1996b.

<sup>10</sup> Carrasco Urgoiti 1963, 1997 y 2003.

<sup>11</sup> *Diccionario* 2002: 213.

<sup>12</sup> Carrasco Urgoiti 1997: 489.

guir entre los diferentes tipos de frontera que separan a los personajes.

En primer lugar, Grajales traza el retrato de Celín enamorado siguiendo las pautas de la figura del “moro sentimental”, tal y como se viene perfilando en la literatura morisca desde *El Abencerraje*<sup>13</sup>. Al entrar en Ceuta, Celín ve a una dama en un balcón y se enamora perdidamente de ella (vv. 1241-1244). La descripción que hace de la doncella sigue todos los tópicos del petrarquismo de la *descriptio puellae* para exaltar los encantos físicos de la mujer: «ojos cual la luz del día», el «blanco de su frente», «los cabellos negros», las «mejillas de nácar», «las perlas de sus dientes», «el marfil blanco [...] en su cuello»: «Al fin, ojos, mejillas y cabello, / boca risueña, mano poderosa, / lo más nuevo en el mundo, y lo más bello» (vv. 1211-1237). Y además, siguiendo otro tópico clásico, el amor inevitablemente entra por los ojos que, «engañados [...] de puro lastimados / nunca dejan de llorar» (vv. 1619-1621).

Viendo a la dama en Ceuta, Celín se da cuenta de que es muy probable que la mujer de la que se ha enamorado sea “de diferente ley”, como se decía en la época —es decir, una cristiana—, y esto hace que empiece a debatirse entre el amor por ella y el que llama “decoro de Alá”:

Considera que es cristiana,  
que es cristiana, y yo soy moro,  
y que vas contra el decoro  
de Alá y su ley soberana.  
(vv. 1507-1510)

Al encontrarse con Celín en casa del Capitán, Petronila confiesa en un aparte que también ella se ha quedado prendada de ese moro que ha visto por la calle: «No vi moro más galán» (v. 1671); «Mucho su talle me agrada» (v. 1681). Empieza así un largo diálogo entre los dos, en el que se van enamorando cada vez más tanto uno como la otra. Petronila también teme a causa de la distinta religión del moro: «Mira, amor, que es un infiel» (v. 1755), y más adelante, como se desprende de una serie de apartes que reproduzco a continuación, los dos manifiestan su preocupación por sus diferencias religiosas:

---

<sup>13</sup> El propio Lope se inspiró en *El Abencerraje* para escribir su comedia *El remedio en la desdicha* (1596-1602). Véase Lope de Vega (1991) y Requejo Carrió (2006).





En cambio, un elemento del otro subgénero que Grajales propone en su pieza, el de las comedias de moros y cristianos, es el de la escaramuza que constantemente se genera entre los dos bandos que conviven en la frontera. Así, en la primera jornada, el criado Hiza exhorta a Celín a salir a enfrentarse con los cristianos (mientras él, como gracioso cobarde, se queda a salvo en casa):

¿Qué haces señor aquí?  
No hay morillo en Tetuán  
de cuantos en ella están,  
que no vaya por ahí.  
Hoy en sangre por alheña  
vuelves el brazo teñido,  
cien cristianos han salido  
de Ceuta al monte por leña.  
¿No oyes tocar rebato?  
Ármate y vamos allá,  
mas yo me quedaré acá  
por perro a guardar el hato.  
(vv. 822-833)

Celín va a la escaramuza y aparece el alférez Gómez de Melo con el pendón de Portugal, ordenando la retirada de las tropas cristianas frente al empuje de los moros. Durante la retirada, éstos asaltan al capitán Meléndez y Rodrigo, su hijo, le deja solo frente al peligro. De hecho, será Celín quien interviene para salvarle, suscitando la indignación de los moros que le acusan diciendo: «¿Cuándo tú, Celín, no fuiste / de los cristianos azote?» (vv. 910-911). Al preguntarle el Capitán el porqué de su gesto, Celín contesta: «Piedad, / deseo de tu amistad: / cobrete, en viéndote, amor» (vv. 951-953). La escena es fundamental para aclarar las relaciones entre los personajes: si Rodrigo huye cobarde, Celín encara el peligro para salvar al Capitán, que, decepcionado, así comenta lo ocurrido:

Lo que más siento es que un moro  
a valirme se moviese,  
y mi hijo no lo hiciese,  
contra el divino decoro.  
Cuando no, señor, por sello,  
por ser cristiano siquiera.  
(vv. 1010-1015)

Una segunda escaramuza tiene lugar al comienzo de la tercera jornada, fuera de la escena y contada durante un diálogo. El acto se abre con la entrada del criado Hiza «metida la mano a la espada» (acotación v. 2268) mientras desde el tablado se oyen todas las marcas sonoras del combate, como dice Hiza: «tocan dentro al arma», «las armas y voces, / las cajas roncadas hablar, / los arcabuces tronar y las trompetas feroces» (vv. 2277-2280). Hiza le comenta a Fátima: «Presto que matan, señora, / a mi amo, presto, presto [...] una estocada le dieron» (vv. 2269-2270), pero llega enseguida Celín, que se acaba de salvar gracias a la imagen de Cristo encontrada en el dormitorio de Petronila. Es en esta ocasión, a petición de su madre Fátima, cuando Celín vuelve al combate, encuentra al capitán Meléndez y se enfrenta a él sin poder matarlo, porque la fuerza de la sangre puede más que la venganza.

El recurso de la escaramuza le sirve al dramaturgo para recrear el ambiente de la frontera a falta del esquema “reto-combate-triunfo”, que las comedias de moros y cristianos suelen escenificar, y a la vez le sirve para explicar dramáticamente las relaciones entre el Capitán, Rodrigo y Celín. Dicho recurso es incluso objeto de una parodia protagonizada por los dos graciosos de la comedia, el cristiano Brito y el moro Hiza, en la que los dos salen luchando y “tirándose cuchilladas” imitando lo que acaba de pasar entre Celín y Meléndez:

BRITO	¿Estocaditas a mí?
	Tírole yo cuchilladas
	y tírame a mí estocadas.
HIZA	No me acordaba.
BRITO	¿Está en sí?
HIZA	Aguarde, no le dé pena,
	volvamos a comenzar.
BRITO	Primero me he de desquitar.
HIZA	Sea muy en hora buena.
	¿Qué estocadas le tiré?
BRITO	Dos.
HIZA	Pues tíreme otras dos.
BRITO	Allá van.
HIZA	Guárdeme Dios,
	pero yo me guardaré.

(vv. 2684-2695)

En *El bastardo de Ceuta* el personaje de Hiza cumple la función de moro gracioso, el llamado “morillo”, aunque no viene caracteri-

zado por la típica jerga que refleja el castellano hablado por la clase humilde de los moriscos<sup>14</sup>.

Una frontera más es la de los hábitos alimenticios, personificada justamente en el morillo Hiza. La prohibición musulmana de comer tocino, junto con la de beber vino, es un tema recurrente, ya que «el consumo de cerdo terminará formando una frontera interclasista que une [a] los cristianos limpios de sangre frente a moriscos y judíos»<sup>15</sup>. Así, en *El bastardo de Ceuta*, Hiza le pregunta a Celín sobre la posibilidad de comer tocino en tierra cristiana:

HIZA	El Alcorán de Mahoma, acerca de no poder de ningún modo comer tocino, ¿que no se coma entiéndese estando en tierra de cristianos?
CELÍN	¡Gran locura!
HIZA	Pues ¿llega aquí por ventura?
CELÍN	¿Eso dudas?
HIZA	¡Oh ley perra! ¿Luego no hemos de cenar tocino, ni beber vino? ¡Oh qué lonjas de tocino están ya puestas a asar!

(vv. 1730-1741)

Hiza, además, como todos los graciosos, es un glotón, y no para de ir y venir de la cocina para contarle a su dueño, Celín, la lista de maravillas que ha visto:

Aceitunas sevillanas,  
alcaparrones, chorizos  
y melones invernizos;  
anís, nueces, avellanas,  
pero ricos de Antequera  
de donde fueron mis suegros.  
Higos de Córdoba negros  
en platos de Talavera;  
pepitas de calabaza,  
longaniza, queso añejo  
de Mallorca, y Alentejo,  
arrope, miel, higo, pasa.

<sup>14</sup> *Diccionario* 2002: 215. Véase también Case 1981 y 1982.

<sup>15</sup> Perceval 2004: 22.

Un jigote de carnero,  
rábanos y berenjenas,  
treinta gallinas rellenas  
y en adobo el cocinero.  
Tortas reales y pichones,  
gansos, faisanes, perdices,  
gorriones, codornices  
con grajos y camarones.  
(vv. 1778-1797)

Hiza, que no puede aguantar más, empieza a comer carne a escondidas: de esta manera, como vemos, Grajales se burla del morillo obsesionado por comer carne, así como, al mismo tiempo, ridiculiza las costumbres del ‘otro’, el musulmán que vive más allá de la frontera cristiana, al fin y al cabo traidor hasta de su propia ley:

Aquí detrás está oscuro,  
no puede verme Mahoma  
como a lo oscuro lo coma;  
ánimo, yo me aventuro.  
(vv. 1879-1885)

Otra frontera es la marcada por la honra. A pesar de que la descripción de Celín como moro sentimental, las escaramuzas y el morillo glotón son elementos de *El bastardo de Ceuta* típicos de las comedias de moros, la obra no entra del todo ni en el género de la comedia morisca (con la exaltación del caballero moro noble y galán) ni en el de moros y cristianos (con sus aparatosos desafíos encaminados a exaltar al justo y siempre victorioso cristiano), porque en realidad *El bastardo de Ceuta* se basa más bien en un esquema típico de los dramas de la honra (de hecho, son unas 90 las menciones de voces como honor, honra, agraviar y ofender). Y en palabras de Meléndez:

El honor, hijo Rodrigo,  
es del hombre alma segunda.  
Así Rodrigo la llama  
el mundo en su desconcierto,  
pues con él, después de muerto,  
vive otra vida en la fama.  
(vv. 3170-3175)

Este drama de la honra gira justamente alrededor de la figura del capitán Meléndez, víctima pero también culpable: agraviado en su

honor por su alférez Gómez de Melo, es también el que agravia el honor de la mora Fátima, enamorándola y dejándola luego preñada. Fruto de estas traiciones son dos hijos, ambos bastardos: Rodrigo y Celín.

Es inevitable la solución sangrienta de las ofensas recibidas: por una parte, Fátima le pide a su hijo Celín que vengue su agravio matando al Capitán; por otra, el capitán Meléndez, tras descubrir que no es su hijo, le pide a Rodrigo que mate a un hombre que le ha afrentado, sin decirle que se trata de su verdadero padre, el alférez Gómez de Melo. Sin embargo, en el primer caso, la fuerza de la sangre es más poderosa que la fuerza de la venganza, ya que Celín no consigue matar al Capitán; en el segundo, Rodrigo sí mata al Alférez, que en trance de muerte le confiesa ser su padre. Como se desprende de la acción, la única verdadera ofensa es la que sufre el Capitán por parte de Gómez de Melo, y no la que el propio Meléndez comete contra Fátima, que al fin y al cabo no es más que una mora. Tema para una obra que en ningún momento llega a ser tragedia, ya que tampoco cobra dramatismo trágico la muerte en escena del Alférez, cuyo cuerpo no queda en el tablado sino que «Cáese dentro del vestuario» (acotación v. 3365). Una venganza que, además, parece no satisfacer hasta el fondo al sanguinario capitán Meléndez, ya que llega a decir, refiriéndose a su hijastro: «Éste ha de morir también, / porque es injusto que siendo / su hijo, pase por mío / y venga a ser mi heredero» (vv. 3350-3353). Pero Grajales no quiere llevar la pieza hacia la tragedia, y estas palabras sólo son una amenaza que no se llega a cumplir en el tablado, a la vez que prefiere poner en escena un final consolador en el que se restablece el orden gracias a la presencia de la autoridad, en este caso no del Rey sino de su delegado en Ceuta, el Marqués de Villareal.

En la comedia, además, la frontera y el conflicto con el otro parecen plantearse en un plano más complejo que el histórico, que sigue enmarcando la acción. Lo que cuenta no es tanto la frontera como tierra de enfrentamiento histórico, una realidad en la que dos culturas se contraponen más o menos violentamente, sino el discurso que el dramaturgo construye sobre las fronteras interiores, sobre la verdadera identidad del otro. De hecho, ¿quién es el bastardo de Ceuta? ¿Celín, como dice el *dramatis personae* y una acotación del primer acto, o Rodrigo? La definición se podría realmente aplicar a ambos. En el centro de la comedia están las relaciones personales que se establecen entre los personajes: desde la

primera jornada éstos nos arrastran en sus problemáticas identidades. Además, lo hacen de forma que sólo el espectador se puede enterar de las verdaderas relaciones familiares que subyacen entre ellos. Hasta el final, el espectador sabe más que los personajes de la obra. Es más: lo sabe todo de ellos, y por lo tanto su interés estriba en ver cómo se desenredará la maraña a lo largo de las tres jornadas. Ya desde la primera escena sabemos que Elena ama a su hijo y al mismo tiempo lo odia, pues es el testimonio secreto del engaño sufrido a manos del Alférez Gómez de Melo, y por lo tanto signo de su deshonra:

Lloro en tu rostro mi mal.  
 Veo, mirándome en él  
 como en espejo, mi afrenta  
 y de mi culpa violenta,  
 lo piadoso y lo cruel.  
 [...]  
 Mirándole, le aborrezco,  
 y mirándole le adoro,  
 y así junto río y lloro,  
 me avergüenzo y desvanezco.  
 (vv. 308-312, 365-368).

Por su parte, Rodrigo advierte la ambivalencia de los sentimientos de su madre, como se desprende de la discusión que los dos entablan justo al comienzo de la comedia, en la que Rodrigo le pregunta:

¿En qué madre os ofendí?  
 ¿Qué tenéis, de qué lloráis,  
 qué memoria despertáis  
 siempre que me veis a mí?  
 Volved en vos: ¿qué os he hecho?  
 ¿No respondéis? ¿estáis muda?  
 Sacadme de aquesta duda,  
 que sois de piedra sospecho.  
 (vv. 329-336)

Al mismo tiempo, Elena no consigue ocultar su odio por el alférez Gómez de Melo, de lo que se ha percatado su marido, el Capitán, que no entiende el porqué de tanto desdén:

¿Qué mal trato visto habéis  
en el Alférez, señora?  
O ¿qué infamia hasta agora  
que tanto le aborrecéis?  
¿Qué os pesa de verle tanto?  
(vv. 417-421)

Por su parte, el Alférez siente un inexplicable afecto por Rodrigo que es correspondido por éste; es más, el chico le muestra respeto mientras que rechaza por completo la autoridad de su presunto padre, el Capitán. Entre los dos la tensión es máxima, y ambos se preguntan de dónde nace esa profunda lejanía que les separa. Al contrario, el encuentro entre el Capitán Meléndez y Celín es revelador: los dos sienten respeto mutuo y un cariño injustificado, dada la diferente religión que profesan. Sin embargo, los dos se sienten inmediatamente unidos por lo que se podría definir como la llamada de la sangre. Así que los sentimientos de repulsión y de atracción no siguen las leyes civiles sino las leyes de la sangre.

Por esto, a lo largo de la comedia descubrimos que las fronteras más difíciles de superar son las que están en casa de uno mismo: para el Capitán, el “otro” no es el moro que vive en Tetuán, sino que es su supuesto hijo, Rodrigo, que vive bajo su propio techo. Es “otro” porque no se parece a él en nada, como subraya el autor a largo de la obra; es “otro” porque es el enemigo. Por el contrario, Celín, que siendo moro tendría que comportarse en la comedia como un enemigo histórico del capitán cristiano, no llega a jugar el papel de “otro” en este sentido, sino que en todo momento muestra más afinidad con Meléndez que el hijo crecido en su misma casa, Rodrigo. De hecho, la conversión de Celín aparece como algo automático, y no el fruto de un proceso de asimilación por parte de los cristianos: al bastardo de Ceuta sólo le toca constatar que su sangre es cristiana para cambiar de religión. Es más, se podría decir que la conversión del moro es un acto formal necesario para la feliz conclusión de la obra, ya que en ningún momento las diferencias religiosas son determinantes (no impiden ni amistades ni amores). El “malo de la película” nunca es el moro como tal, ya que el personaje de la comedia que encarna este papel es Rodrigo, a su vez hijo de un traidor. Como tal, Rodrigo es cobarde, jugador, y sobre todo, irrespetuoso con la autoridad paterna.

Concluyendo: *El bastardo de Ceuta* es sin duda una comedia de frontera por su ambientación, la Ceuta de 1578, año crucial para la historia de Portugal y del norte de África. Grajales juega con el gé-

nero de la comedia morisca y con el de la comedia de moros y cristianos, pero al final usa estos ingredientes para construir un drama de la honra que implica el tema de la identidad. En la comedia, el “otro”, el desconocido, es históricamente el moro, con su ley y sus costumbres distintas, pero, en la realidad de los personajes, el “otro” puede ser un conocido que vive en casa. Porque los confines de la identidad son más difíciles de fijar que los confines de una nación, y las fronteras interiores son más complejas que las relaciones humanas.

### Bibliografía citada

- Abad Gómez, Manuel (1988), “*El bastardo de Ceuta* de Juan de Grajales (1615): un enfrentamiento de dialéctica moral”, en *Congreso internacional “El Estrecho de Gibraltar”* (Ceuta, 1987), Madrid, vol. IV: 77-85.
- Bacaicoa Arnáiz, Dora (1955), *Notas hispano-marroquíes en dos comedias del siglo de oro*, Tetuán, Imprenta del Majzen.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1956), *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XIX)*, Madrid, Revista de Occidente.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1963), “Aspectos folclóricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en España”, en *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 78, n. 5: 476-491.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1996a), *El moro retador y el moro amigo (Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Granada, Universidad de Granada.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1996b), reseña a Case (1993), en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, Sección Árabe-Islam, 45: 334-337.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad (1997), “La frontera en la comedia de Lope de Vega”, en Segura Artero, Pedro, ed., *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (s. XIII-XVI)* (Lorca-Vera, 22-24 de noviembre de 1994), Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería: 489-499.



- Carrasco Urgoiti, María Soledad (2003), "La escenificación del triunfo del cristiano en la comedia", en *Moros y Cristianos. Representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo occidental*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Granada, Diputación Provincial de Granada: 25-44.
- Case, Thomas E. (1981), "El morisco gracioso en el teatro de Lope", en Criado de Val, Manuel, ed., *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6: 785-790.
- Case, Thomas E. (1982), "The significance of morisco's speech in Lope's plays", *Hispania*, 65.4: 594-600.
- Case, Thomas E. (1993), *Lope and Islam: Islamic Personages in his "Comedias"*, Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- Comedias de Lope de Vega. Parte V* (2004), eds. Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, E. Garnier, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (2002), eds. Frank Paul Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia.
- Grajales, Juan de (1951), *El bastardo de Ceuta*, en Mesonero Romanos de, Ramón, ed., *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, Madrid, Atlas, tomo I (Biblioteca de Autores Españoles, 43): 413-436.
- Jover Zamora, José María (1963), *Carlos V y los españoles*, Madrid.
- López-Baralt, Luce (1989), *Huellas del Islam en la literatura española*, Madrid, Hiperión.
- Morley, S. Griswold, C. Bruerton (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- Perceval, José María, *El asco frente al otro: el cristiano con los cinco sentidos alerta frente al morisco*, [http://www.materialesdehistoria.org/doc\\_pdf/EL%20ASCO%20FRENTE%20AL%20TRO.pdf](http://www.materialesdehistoria.org/doc_pdf/EL%20ASCO%20FRENTE%20AL%20TRO.pdf), 2004 (28.05.2011).
- Profeti, Maria Grazia (1988), *La collezione "Diferentes autores"*, Kassel, Reichenberger.
- Requejo Carrió, Marie-Blanche (2006), "El remedio en la desdicha de Lope de Vega, comedia de fronteras", en Gorrse, Odette, F. Serralta, eds., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail: 819-836.
- Vega, Lope de (1991), *El remedio en la desdicha*, ed. Francisco López Estrada, M.T. López García-Berdoy, Barcelona, PPU.

Vilar, Juan B. (2003), “La frontera de Ceuta con Marruecos: orígenes y conformación actual”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. Extraordinario: 273-287.

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafi delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmlausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.

- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Batafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi, F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2011.
- 136 S. Fusari, *«Flying into uncharted territory»: Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.

- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordegli, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Odgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.

